DIE

ALSFELDER DIRIGIERROLLE

DISSERTATION

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

HANS LEGBAND

AUS BRAUNSCHWEIG

1904.

Referent: Prof. Dr. E. Schröder.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Februar 1904.

By Exchange

Die Abhandlung erscheint gleichzeitig im Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Bd. III, Heft 3.

Inhalt.

Einleitung.

Wie eifrig das westliche Mitteldeutschland, zumal Hessen, das geistliche Schauspiel im Mittelalter pflegte, hat sich immer mehr herausgestellt, seitdem man diesem Gebiete eingehende Beschäftigung zuwendet. Aus Frankfurt kennen wir die alte Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil und den Text des jüngeren Spiels von 1493, beide in ihrem Abstand von fast 150 Jahren schöne Zeugnisse für die Blüte des Passionsspiels in der alten Reichsstadt, wozu ausserdem noch mancherlei Nachrichten über Aufführungen geistlicher Dramen überhaupt kommen[1]). Aus dem nahen Friedberg ist ebenfalls eine Dirigierrolle überliefert; sie gehört dem Ende des 15. Jahrhunderts an und setzt schon ein ziemlich umfangreiches Spiel voraus. Weiter nördlich ist dann Alsfeld durch sein grosses dreitägiges Passionsspiel aus den Jahren 1501 bis 1517 bekannt geworden, für die gleiche Zeit liegen aus Marburg mehrfache Zeugnisse über die Aufführung eines Passionsspiels in den städtischen Rechnungen[2]) vor, und auch das „Hessische Weihnachtsspiel“ kann zeitlich und örtlich nicht weit davon entstanden sein.

Dass besonders die Stadt Alsfeld, ähnlich wie Frankfurt, die Pflege geistlicher Spiele in hervorragendem Masse übte, war schon bekannt, denn nicht allein der Text des erwähnten Spieles ist uns überliefert, sondern mit ihm auch verschiedene Bemerkungen über Aufführungen, die für das Passionsspiel selbst dreimalige Darstellung (1501, 1511 und 1517) bezeugen, ausserdem aber auch noch die Aufführung eines Weihnachts- und Dreikönigspiels für das Jahr 1517.

Zu dieser Kenntnis der Alsfelder Spielpflege kam 1891 eine wertvolle Bereicherung: man fand im dortigen Rat-

[1]) Mitgeteilt von Froning, Drama des Mittelalters (Kürschners Nat.-Lit. Bd. 14), S. 539—46.

[2]) Die Prof. Edw. Schröder gelegentlich veröffentlichen wird.

hause die Dirigierrolle zu eben jenem Passionsspiele[1]). Damit sind also drei Dirigierrollen geistlicher Schauspiele bekannt, und es ist eine eigentümliche Fügung, dass alle drei derselben weiteren Heimat entstammen und besonders derselben enggeschlossenen Gruppe von Spieltexten angehören. Wenn nun auch die neue Alsfelder Rolle nicht die Bedeutung ihrer beiden Schwestern erreicht, eben weil sie zu einem schon bekannten Texte gehört, so gewinnt sie andrerseits gerade hierdurch wieder einen besonderen Wert. Denn während die Frankfurter und die Friedberger Rolle uns ihre verlorenen Texte ersetzen müssen, sind wir durch die Auffindung der Alsfelder Rolle in den Stand gesetzt, vom nämlichen Spiel zugleich Text und Regiebuch zu kennen und zu vergleichen: das erste derartige Beispiel. Dass solche Fälle für unsere Kenntnis der Aufführungsgewohnheiten und für die Geschichte der Textwanderungen und -wandlungen von hoher Bedeutung werden können, liegt auf der Hand; ebenso, dass in jedem einzelnen Falle Spieltext und Regiebuch bis in die kleinsten Einzelheiten verglichen werden müssen.

[1]) Nachricht darüber gaben E. Otto in den Quartalbl. d. histor. Ver. f. Hessen, N. F. 1, 151 und Edw. Schröder im Anz. f. d. A. 18 (1892), 299.

I. Die Handschrift der Dirigierrolle.

Die Dirigierrolle zum Alsfelder Passionsspiel ist uns in einer Papierhandschrift, die jetzt auf der Bürgermeisterei der Stadt Alsfeld verwahrt wird, überliefert. Die Handschrift hat das übliche Schmalfolioformat der Heberegister in der Grösse 33×11 Zentimeter. Sie besteht gegenwärtig aus 45 Blättern in fünf Lagen, muss jedoch früher 46 Blätter enthalten haben, wie eine Untersuchung der Lagen zeigt. Lage 2 bis 5 sind noch jetzt unversehrt erhalten. Lage 1 besteht aus Blatt 1 bis 9. Davon hängen Blatt 1 bis 8 noch zusammen; dann folgt das lose Blatt 9, das sich aber dem Texte nach unmittelbar an Blatt 8 und Blatt 10 anschliesst, so dass keine Lücke vorhanden ist. Es ist ausgeschlossen, dass der Schreiber ein einzelnes Blatt verwendete; vielmehr bildet Blatt 9 die zweite Hälfte zu einem jetzt verlorenen Blatt x, das einst die Handschrift begann und möglicherweise, ähnlich der vollständigen Spielhandschrift, Bemerkungen über Aufführung oder gar Zeit der Niederschrift enthielt, für die wir jetzt nur auf Vermutungen angewiesen sind. Der eigentliche Text jedoch beginnt auf dem jetzigen Blatt 1, ist also vollständig erhalten.

Im übrigen ergibt die Untersuchung der Lagen, deren Einzelheiten hier beiseite bleiben mögen, noch folgendes:

Der Schreiber scheint die ganze Anlage der Handschrift auf Quaternionen berechnet zu haben und hat diesen Grundsatz auch bis zur vierten Lage durchgeführt[1]). Von diesen vier Lagen sind die beiden ersten mit Gewissheit, wenn nicht ganz so doch zum Teil, aus einzelnen fertig geschnittenen Halbbogen zusammengesetzt. Für Lage 3 und 4 liess sich keine Art der Zusammensetzung feststellen. Als

[1]) Sollte Lage 1 doch schon vor Beginn der Niederschrift 10 Blätter umfasst haben, so war damit das verlorene Blatt x auch gleich als Titelblatt, also gleichsam als überschüssige Zugabe, vorausgesehen; für den Text, als die Hauptsache, bleibt im Grunde die Anlage von Quaternionen bestehen, denn Bl. 9 ist nur die Folge des Titelblattes.

aber der Schreiber zur fünften Lage übergeht, da nimmt er, offenbar in bestimmter Absicht, auf einmal drei Foliobogen zugleich, faltet sie miteinander und macht sich so einen Senio, also eine Lage von weit grösserer Stärke als die vorhergehenden. Sie reicht bis Bl. 45 b. Der Text aber bricht schon auf Bl. 42 a ab.

Über die Schrift der Dirigierrolle[1]) sei hier nur bemerkt, dass sie von derselben sich durchweg ziemlich gleich bleibenden Hand herrührt[2]). Nur zweimal finden sich von anderer Hand kurze Zusätze: Bl. 21 b die Randbemerkung *ſathanas* und am Schlusse des Ganzen (Bl. 42 a) die Worte:

Mors
Tempus
Proclamator finit
In gottes namen faren myr.

Die Handschrift ist mit Ausnahme der eben genannten vier Zeilen bis zum Schlusse rubriziert[3]).

Das Alter der Dirigierrolle lässt sich der Schrift zufolge nur ganz allgemein ansetzen, nämlich in die letzten Jahrzehnte des 15. oder den Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch eine Untersuchung des Papiers schränkt diese allgemeine Zeitbestimmung nur um ein geringes ein, und ermöglicht uns nicht, die zeitlichen Grenzen enger zu ziehen, als wir sie ohnehin aus inneren Gründen — Zusammenhang mit den Aufführungen von 1501 bis 1517 — annehmen müssen.

Nur der Vollständigkeit halber sei bemerkt, dass das Papier als Wasserzeichen eine Krone, ähnlich der deutschen Kaiserkrone, aufweist. Die vielen, besonders neueren Werke über Wasserzeichen bringen es nicht; nur annähernd ähnliche Zeichen finden sich bei B. Hausmann, Albrecht Dürers Kupferstiche u. s. w., Hannover 1861 (unter Nr. 21) und P. Heitz, les filigranes des papiers contenus dans les Archives de la ville de Strasbourg, Strasb. 1902 (Nr. 235 und 240[4]).

[1]) Eine Probe gibt Könnecke in der zweiten Auflage seines Bilderatlas S. 88.

[2]) Bl. 44 a findet sich noch ein *P* von der Hand des Hauptschreibers, wohl eine probatio pennae, doch zugleich rubriziert; scheinbar war der verirrte und leicht zu übersehende Buchstabe dem Rubrikator bekannt, dieser und der Schreiber deshalb vielleicht dieselbe Person. Nur spricht dagegen, dass der unvermittelt abbrechende Text (s. S. 52 f.) doch bis zum Schlusse rubriziert ist.

[3]) Die Art der Rubrizierung ist aus dem Faksimile bei Könnecke ersichtlich.

[4]) Bei Heitz (nach dem Vorgange von Charles Schmidt) couronne de doge genannt, wohl mit Unrecht.

II. Die Handschrift des Passionsspiels.

Die Handschrift des Passionsspiels (Kassel, Landesbibliothek, Ms. Poet. fol. 18) ist in den wesentlichen Punkten schon hinreichend von Grein[1]) und Froning beschrieben worden. Da es uns aber auf genaue Vergleichung mit der Dirigierrolle ankommt, so müssen auch scheinbar unbedeutende Kleinigkeiten, wie die Randbemerkungen und dergleichen hier eingehender geprüft werden, als für eine Betrachtung des Passionsspiels allein nötig war; denn erst all diese Kleinigkeiten zusammengenommen geben uns von der Entstehung und ersten Geschichte der Handschrift eine genügende Vorstellung. Ausserdem aber werden gerade einige der kleineren Randbemerkungen weiterhin für die Stellung der Dirigierrolle von Bedeutung. Vor der Untersuchung dieser Einzelheiten seien die bereits von Grein und Froning gemachten allgemeinen Angaben noch einmal kurz zusammengefasst.

Der Hauptschreiber (A) schrieb zunächst die ganze Handschrift ohne Unterbrechung von Bl. 1^a bis 81^b[2]) nieder. Dann machten drei andere Schreiber (B, C und D) die grossen Zusätze auf den eingeschobenen Blättern und Lagen. Die zeitliche Reihenfolge dieser Schreiber lässt sich aus der Handschrift selbst nur an einigen Punkten feststellen. C und D haben beide auf den von B geschriebenen Bogen weiter geschrieben (C auf Bl. 4^c und 4^e, D auf Bl. 4^f und 80^y), zugleich hat aber B auf Zusätze von beiden verwiesen (für C auf Bl. 80^b, für D auf Bl. 80^w). Folglich muss B früher und auch später als C und D an der Handschrift tätig gewesen sein und beweist dadurch schon im allgemeinen eine längere Beschäftigung mit dem Spiele.

Was mir jedoch weder Grein noch Froning genügend beachtet zu haben scheinen, ist die Verschiedenheit der Schriftzüge anch innerhalb derselben Hand. Sie tritt besonders in den kleinen Zusätzen und Randbemerkungen

[1]) In seiner Ausgabe Kassel 1874.

[2]) Die Blätter der Handschrift sind im folgenden nach Fronings Zählung angeführt, also ohne die Lücke der alten Zählung nach Blatt 76. Froning sagt freilich S. 548, er habe die ursprüngliche Foliierung so gelassen, und tatsächlich setzt er dreimal noch die alte Zählung, wie sie auch Grein hat. In allen andern Fällen führt er aber mit Recht die fortlaufende Zählung ein. Demnach ist seine eigene Bemerkung wohl ein Irrtum und die drei alten Zahlen zn berichtigen: statt 81^n (S. 844) lies 80^n; statt 83^b (S. 854) lies 82^b und statt 84^a (S. 855) lies 83^a.

hervor. Unter Beibehaltung der Buchstaben A, B, C, D für die vier deutlich unterscheidbaren Schreiber der grösseren Abschnitte seien die Abweichungen und Abarten der einzelnen Hand durch Exponenten bezeichnet. Es ergibt sich dann folgendes:

A^1 hat ausser der Haupthandschrift folgende Zusätze und Randbemerkungen geschrieben:

Bl. 5^a *Diſponatur aqua*
6^a *Hic ſi placet mors lento pede vadit poſt Johannem*
7^a *Diſponatur pallium et pepulum*
— *Alij vadunt ad in (!) infernum*
9^b *Convivium Herodis*
11^b *Et interim diſcipuli Johannis portant corpus ad ſepulchrum*
— *Diſponatur Lucifer ſub ſilencio ad doleum cum ſuis*
13^a *Diſponantur due candele*
13^b *Diſponantur Petrus et Andreas prope viam ſtando*
14^a *Diſponantur Matheus Bartholomeus Thomas Judas Philippus*
— *Diſponantur alij prope ad alium locum*
17^a *Et ſedeat in viam*
19^a *Et recedunt*
20^b *Natyr ſemper ſit apud ipſam*
27^b *In caſtro*
28^b *Et recedunt*
— *Diſponatur azinus in Jheruſalem*
33^a *Et recedit*
35^b *Diſponatur Sathanas*
68^a *et recedunt*
68^b *et tunc recedit*
81^a *poſt converſionem cum Martha.*

Von A^2, also von demselben Schreiber, nur aus anderer (in diesem Falle späterer) Zeit, rühren einige Zusätze her, die im allgemeinen Aussehen der Schrift und in den einzelnen Buchstaben genau zu A^1 stimmen, aber etwas sorgsamer und klarer geschrieben sind. Der Unterschied ist so gering, dass sie gleich nach Anfertigung der Handschrift eingefügt worden sein müssen. Es sind folgende:

Bl. 43^b *Induitur alba veſte*
52^a *post crucifixionem*
58^b *Judeis cantantibus uſque venitur ad locum*
59^a *Extrahunt ſibi veſtes*

Noch deutlicher als für A lässt sich für B ein Unterschied in der Schrift und also auch in der Zeit beobachten,

und zwar zunächst zwischen B^1 und B^2[1]. B^1 sind mit Gewissheit folgende Zusätze zuzuschreiben:

Bl. 4ᵇ *Fiat hic notificatio baptiſmatis Chriſti a Johanne*
13ᵃ *Fiat hic notificatio popularis templacionis*
34ᵃ *Fiat hic notificatio dominice cene ante omnia*
36ᵃ *Fiat hic notificatio tradicionis et quomodo ceciderunt poſt tergum*
39ᵃ *Fiat notificatio huius quomodo reddidit*[2] *eis poteſtatem ut eum tenerent etc.*
39ᵇ *Fiat notificatio ducture ipſius ad Annam et Caypham*
42ᵃ *Notificatio quomodo ducebatur ante Pilatum et Herodem et*[3] *3 ſſlap*[4]
55ᵇ *Fiat notificatio baiulacionis crucis*
58ᵇ *Fiat notificatio eius quomodo affligitur cruci et orat pro crucifixoribus*
67ᵃ *Notificatio quomodo emiſit ſpiritum*
68ᵃ *Fiat notificatio quomodo aperuerunt latus Chriſti*
71ᵇ *Fiat notificatio doloris Marie*
75ᵇ *Fiat notificatio reſurrectionis Chriſti*
76ᵃ *Fiat notificatio fractionis inferni.*

Dazu sind noch mit grösster Wahrscheinlichkeit zu rechnen:

23ᵃ *Conversio Marie Magdalene*
45ᵇ *Notificetur hic coronatio Jheſu Chriſti*[5].

B^2 hat ausser den grossen Einschaltungen folgendes geschrieben:

---

[1]) Damit ist aber nicht gesagt, dass B^1 auch die **f r ü h e r e** Stufe bezeichne. Das gilt gleicherweise für die übrigen Schreiber. Nur bei A als dem allerersten Schreiber liess sich natürlich A^2 auch als zeitlich zweite Stufe annehmen.

[2]) [Grein u.] Froning: *reddit,* Hs. *reddi*ᵗ. Für Abweichungen zwischen Fronings Ausgabe und unseren Zitaten sei hier ein für allemal auf die Berichtigungen im Anhang verwiesen (S. 60).

[3]) Hier, wie im folgenden noch mehrfach, war die Wiedergabe einiger paläographischen Zeichen und Kürzungen aus technischen Gründen nicht möglich. Es wurden dafür möglichst ähnliche Lettern gesetzt und, wo nötig, kurze Beschreibungen gegeben.

[4]) Grein löst hier auf: *ubi flagellabant,* was wohl unmöglich ist, ebenso wie kurz vorher seine Auflösung des *duceba²* in *ducebant.* Das 3 gleicht der Kürzung für *est* (ähnlich bei A. Cappelli, Dizionario di abbreviature, Milano 1899, S. 362, Z. 6 v. u.), was aber keinen Sinn gibt, auch an das tironische *eius* (Wattenb. Anl.⁴ 72) ist in so später Zeit wohl kaum zu denken. Das letzte Schriftbild (ähnlich dem Zeichen für -is bei Wattenbach S. 70, Z. 7 v. o.) lässt ein *flagellatoris, -tores, -torum* vermuten, auch wohl *flagellabatur,* doch kein *flagellabant.* Raten ist unnütz; so bleibt es besser unentschieden.

[5]) Grein (S. XIV) liest statt *Christi* fälschlich *etc.*

Bl. 1ᵇ (dreimal), 2ᵃ und 34ᵃ das Zeichen $\bar{r}$ [1])
42ᵃ *Sathanas iterum clamat*
42ᵇ *ñ r̄o 12 vexilla*
42¹ *r̄ ño*
45ᵇ *nota Gumprecht* [2])
47ᵃ *post lotionem manuum*
61ᵃ *r̄o*
77ᵇ *Job dicit Rigmum* [3])
80ⁿ *ño in fine*
80ʷ *Sequitur diviſio apoſtolorum in fine.*

Dazu kommen wiederum einige, für die sich nur eine hohe Wahrscheinlichkeit geltend machen lässt:

Bl. 12ᵇ *Sathanas reſpondit*
80ᵇ *Synagoga dicit Reſpondit primus miles*
80¹ *Nota hic inſere emptionem ungentorum* [4]).

Ausserdem aber finden sich noch zwei Zusätze von B^2, die in der Schrift etwas abweichen, doch ohne den grossen Abstand von B^1 zu erreichen. Sie liegen offenbar zeitlich sehr nahe und seien deshalb nur mit B^{2a} bezeichnet:

Bl. 67ᵇ *Et fit motus terre per ſonum terribilem* [5])
68ᵃ *Hic Sol luna et Stelle plangunt mortem ſalvatoris.*

Eine ganz ähnliche Unterscheidung müssen wir auch für C machen. Doch lässt sich hier der grosse Einschub Bl. 80ᶜff. nicht in die Stufen der kleineren Zusätze einordnen. Dass er von demselben Schreiber herrührt, wie die

---

[1]) d. h. zwei kleine Grundstriche mit Schnörkel darüber. Es ist scheinbar das auch noch Bl. 42ᵇ und 42¹ von B gebrauchte Verweisungszeichen (= *videatur;* kann alleinstehend wohl auch als *nota* gelesen werden). Was es Bl. 1ᵇ in dreimaliger Wiederholung und auch Bl. 2ᵃ und 34ᵃ zu bedeuten habe, kann ich nicht sagen. Vielleicht gilt es dem Abschreiber; doch bleibt auffällig, dass es nur hier in dieser Weise, ohne weiteren Zusatz, gebraucht wird und sonst nirgends in der ganzen Handschrift. Für die Stellung der Dirigierrolle zur Spielhandschrift scheint es ohne Belang, weil es sich nicht auf die auszuhebenden Schlagverse bezieht.

[2]) Der ganze Zusatz lautet *Nota: Gumprecht: ir gesellen, depoſt ſecundus flagellator,* und wird von Grein und Froning C zugewiesen. Die beiden ersten Wörter sind aber sicher von B. Über die Fortsetzung von C und ihre Lesart s. S. 9 Anm. 2.

[3]) Nach Froning von D, was wohl nur Druckfehler für B ist. Von D stammt überhaupt keine Randbemerkung.

[4]) Froning (S. 551) setzt diesen Zusatz in die Reihe der *notificationes,* also zu B^1. Man wird sich weder für B^1 noch B^2 entscheiden können; wahrscheinlicher aber, wegen der leichteren Hand, scheint mir B^2.

[5]) Nach Froning von D, was ganz ausgeschlossen erscheint. Eher liesse sich an A denken, doch ein Vergleich mit dem folgenden Zusatz und dem grossen Einschuh Bl. 80¹ ff. entscheidet wohl für B.

gleich zu erwähnenden Randbemerkungen, ist sicher, nur lassen sich seine Schriftzüge in diesen nicht bis ins kleinste verfolgen. Er liegt daher zeitlich ziemlich weit entfernt. Bezeichnen wir diese, nur in dem grossen Einschub vertretene Stufe mit C^1, so lässt sich eine weitere, C^2, in folgenden Randbemerkungen erkennen:

Bl. 4ᵉ unten willkürlich zugefügt: *finis*[1])
4ᵉ quer am Rande: *Machdancz Zegenbart Leuiatan.*

C^3 endlich in folgenden:

Bl. 40ᵇ *Cayphas cantat adiuro te per deum vivum etc.*
42ᵃ *Si non esset hic malefuctor non tibi tradidissemus eum.*

Dazu kommt ein Zusatz, der ähnlich wie die Stufe B^{2a} nur geringe Abweichung zeigt, also wohl am besten mit C^{3a} bezeichnet wird:

Bl. 45ᵇ *Ir gesellen depost secundus flagellator*[2]).

---

[1]) Ein gleiches *finis* begegnet auf dem eingefügten Zettel 45ᵉ und auf Bl. 80 g, h, i.

[2]) Diese Worte bilden die Fortsetzung der schon von B geschriebenen *nota Gumprecht* (s. S. 8 Anm. 2). „*Ir gesellen*" steht in der Handschrift. Grein und Froning setzen ein ganz sonderbares „*Gumprecht et 2 gesellen*", fassen also das ganze als Szenenanweisung. Man fragt sich nur, wie beide dieses Deutschlatein gelesen haben: *Gumprecht et zwei gesellen* oder *G. et duo gesellen?* Auch ganz abgesehen von der Unmöglichkeit deutscher Wörter in den durchweg lat. Spielanweisungen (in unserem Text wenigstens; näheres s. weiterhin): die Hs. zeigt ganz deutlich das Wort *Ir*. Ein solches Kürzungszeichen für *et*, wie dieses langgezogene I sein müsste, ist zum mindesten für die gedrungene Schrift von C ungewöhnlich; sodann aber lassen sich die beiden eng zusammengerückten Schriftzeichen unmöglich in die beiden Wörter „*et 2*" auseinanderreissen. Wir haben eben keine Bühnenanweisung vor uns, sondern das Stichwort *Ir gesellen* für Gumprechts Rede, wie es gerade in der Kreuzigungsszene auch sonst oft begegnet: Frkf. Dir. 300 *ir gesellen horet minen rat;* Frkf. Pass. 3538 *ir gesellen nu dredet herzu;* ferner Don. Pass. 3031; Egerer Fr. 5318; vgl. auch noch Frkf. Pass. 3440. 44. 58 u. ö., Don. Pass. 3049 u. ö., Eger 5322 u. ö. — Beiläufig noch ein Wort über die Mischung von Latein und Deutsch in den Spielanweisungen. Je treuer ein Text die Überlieferung bewahrt, um so schwerer scheinen mir deutsche Brocken in die lateinischen Spielanweisungen eindringen zu können. Das ist besonders mit dem Alsfelder Spiel der Fall, in dem jenes Beispiel ganz vereinzelt dastehen würde und schon deshalb unwahrscheinlich ist. Überhaupt sind wohl Übergänge aus lateinischer in deutsche Sprache seltener, als umgekehrt Rückfälle von Deutsch in Latein. Für diese vgl. die paar Beispiele bei Heinzel, Abhandl. z. altd. Drama (= WSB ph.-hist. Kl. 134) S. 3 f., wozu noch ein Beispiel aus der Pfarrkircher Passion käme (Wackernell, die ält. Passionssp. [1887], S. 72; in seiner grossen Sammlung 1897 S. 25). Im allgemeinen ist der Brauch sehr fest, dass entweder nur lateinische oder nur deutsche Spielanweisungen angewandt werden. Wenn daher R. Haage (Dietrich Schernberg, Marb. Diss. 1891, S. 8) behauptet, beliebiger Wechsel zwischen Latein und Deutsch sei aus vielen geistlichen Spielen zu ersehen, so urteilt er in diesem

Schliesslich findet sich noch ein Zusatz von C, der abermals allein steht. Dass er von C stammt, wird sich erst später ergeben (S. 18); er würde etwa einem C^4 entsprechen:

Bl. 78ª *Primus* (aus urspr. *Quartus* gebessert).

Von D stammt keine der Randbemerkungen[1]).

Die übrigen Zusätze und Bemerkungen sind von Grein und Froning teils einem der genannten vier Schreiber — mit Unrecht — zugewiesen worden, teils auch, weil unwesentlich oder von ihnen übersehen, nicht angeführt. Da aber einzelnes darunter für unseren Zweck von Belang ist, so sei kurz noch alles übrige aufgezählt. Die verschiedenen Schreiber lassen sich hier nur mit Wahrscheinlichkeit sondern, weil es sich oft bloss um wenige Worte oder Buchstaben handelt und fast unter allen auf den ersten Blick eine grosse Ähnlichkeit herrscht. Mit ziemlicher Sicherheit ist wohl ein neuer Schreiber herauszufinden, den wir E nennen; von ihm stammen:

Bl. 9ᵇ *vidiſtis* [*etc*][2]) *audiſtis ceci vident claudi ambulant leproſi mundantur*[3]).
14ª *si feceritis.*

Dazu wahrscheinlich noch:

Bl. 7ᵇ *vñ*[4])
39ª *viß*[5])

Punkte etwas vorschnell und verdient nicht, dass sogar Heinzel noch auf ihn verweist. Das Beispiel, das er für viele anführt, ist das einzige wirklich charakteristische und nicht Regel, sondern Ausnahme. (Überdies ist es ungenau wiedergegeben und steht obendrein nicht bei Pichler, sondern bei Hoffmann, Fundgr. 2, 302).

[1]) Vgl. S. 8 Anm. 3 und 5.

[2]) Das *etc* stammt noch von Hand A; der grosse Abstand von dem ursprünglich vorhergehenden *quae* kann nicht befremden, er findet sich z. B. wieder auf Bl. 13ª unten. E hat vor *etc* das *vidꝫ* oder vielleicht nur *idꝫ* eingetragen und dann den Spruch zu Ende geschrieben, ohne das nun überflüssige *etc* zu tilgen.

[3]) Grein und Froning weisen den Satz C zu; doch einzelne Buchstaben (*v, d,* die Verbindung *ſi*) finden sich nie so bei C. Noch mehr spricht die senkrechte Schrift dagegen; C schreibt nach rückwärts (links), dazu nicht so sorgfältig.

[4]) Nachträglich vor den Anfang von V. 723 *(Solde hie den ſelben . . .)* gesetzt; scheinbar erst spät, denn der Rubrikator, der erst nach Einfügung der *Notificationes* von B tätig war (vgl. S. 14), hätte das *vñ* doch wohl dem Verse einbezogen, wie er auch andres, minder wichtiges, rubriziert hat; es ist aber nur das *S* von *Solde* rubriziert.

[5]) Ergänzung des von A lückenhaft geschriebenen Verses 3394 *domine ſi [vis] percuciam in gladio.* Von A selbst wird es wegen der Form des *ß* kaum herrühren.

Dann finden sich noch folgende Eintragungen: Bl. 9ᵃ und 14ᵇ von gleicher Hand die drei Buchstaben *f. i. l.* und Bl. 32ᵃ oben über der Seite der Satz

Maria dicit fili mi quid fecisti nobis.

Man möchte fast wieder zwei neue Schreiber vermuten, also F und G, besonders für die letztgenannte Eintragung, wo die grössere Zahl von Buchstaben ein sichreres Urteil erlaubt. Möglich aber auch, dass jene drei Buchstaben von E (oder C?) herrühren, sowie dass die letzte Bemerkung ebenfalls E zuzuweisen ist. Für uns ist beides ohne Bedeutung[1]). Was endlich noch an Kleinigkeiten vorkommt, soll weiter unten in Bausch und Bogen betrachtet werden.

Wir haben all diese Eintragungen der einzelnen Hände so eingehend unterschieden, weil sie für die Vorstellung von der Entstehung und Benutzung der Handschrift von Bedeutung sind. Erst so tritt es recht ins Licht, wie vielfach die Tätigkeit der Bearbeiter im allgemeinen und des einzelnen Schreibers im besonderen war; erst jetzt lässt sich ungefähr die Entstehung der Handschrift verfolgen.

Der Hauptschreiber, A, hatte keinen weiteren Anteil, als dass er wohl sehr bald nach der Niederschrift jene vier Zusätze von Bl. 43ᵇ bis 59ᵃ machte (s. S. 6).

Wenig später mögen dann auf den Vorderblättern der sechs Lagen die Kustoden *a* bis *f* hinzugefügt worden sein. *a* ist mit der unteren Hälfte des ersten Blattes verloren gegangen, *b* bis *f* sind noch alle mehr oder minder deutlich zu sehen. Teilweise recht abgegriffen, deuten sie auf frühe Entstehung hin, als noch das Ganze aus losen Lagen bestand. (Vgl. auch S. 12 und 14.) Dass die Handschrift in der Tat lange Zeit so in Gebrauch gewesen sein muss, beweist auch die starke Beschmutzung der Aussenseiten aller Lagen. Welcher Schreiber die Kustoden hinzugefügt habe, ist nicht genau zu sagen: A nicht, denn die noch deutlich

[1]) Die Worte *Maria dicit* u. s. w. erinnern an Luk. 2, 48 *et dixit mater eius ad illum: fili quid fecisti nobis sic?* Sie sind jedenfalls daher genommen, nur bleibt es unerfindlich, was sie an dieser Stelle sollen. In anderen Spielen begegnen sie, soweit ich sehe, nicht. — Was die Buchstaben *f. i. l.* betrifft, so könnte man an *finivi isto loco* denken. Es wäre dann ein Merkzeichen, das sich etwa ein Abschreiber nach Beendigung der Tagesleistung gemacht hätte. Auch hier bleibt jedoch auffallend, dass es später nie wiederkehrt (vgl. S. 8 Anm. 1); denn ein Schreiber, der eine vollständige Abschrift nahm, hätte es wohl noch öfter angebracht. Noch weniger stammen sie vom Schreiber der Dirigierrolle, denn dann wäre, da er nur die Schlagverse auszuheben hatte, die Tagesarbeit zu klein gewesen.

erkennbaren *c* (Bl. 32), *d* (Bl. 48) und *f* (Bl. 80) stimmen nicht zu seinen Schriftzügen. Wahrscheinlich stammen sie von dem Schreiber, dem überhaupt die längste und eingehendste Beschäftigung mit dem Passionsspiele zuzuschreiben ist: B.

Seine Tätigkeit trat schon in den Randbemerkungen als sehr rege und vielseitig hervor. Wir haben sie früher durch die Stufen B^1, B^2 und B^{2a} zu kennzeichnen versucht. Eine zeitliche Folge war damit natürlich nicht gegeben, sondern nur die Anzahl der Abstufungen. Soviel ist sicher, dass die *notificationes* (B^1) von den grossen Einschaltungen (B^2) zeitlich weit abstehen[1]). B begnügte sich nun aber nicht mit der Zufügung der Erweiterungen und Randbemerkungen, sondern muss sich auch sonst noch vielfach mit der Handschrift abgegeben haben. So scheint er es gewesen zu sein, der Bl. 19ᵃ (V. 1663) das vom Schreiber A vergessene *ir* nachtrug und Bl. 9ᵃ (vor V. 832) über das *illo* ein kleines *h°* (= *hoc*) schrieb; dann aber lässt er sich — abgesehen von den schon genannten Kustoden, die wahrscheinlich auf ihn zurückgehen — mit Sicherheit in den Ziffern der Blattzählung wiedererkennen[2]). Er besass offenbar die Handschrift lange Zeit, oder, da sie wohl Eigentum eines Klosters oder einer Bruderschaft war, hatte sie lange und zu wiederholten Malen zur Benutzung bei sich. So machte er sich daran und brachte nicht nur in den Text durch Verweisungen, sondern auch in das Äussere der Handschrift dadurch etwas Ordnung hinein, dass er die Blätter von 1 bis 82 bezifferte[3]) und möglicherweise auch die bis dahin noch losen Lagen binden liess. Ferner fügte auch er, wie es scheint, jene Ziffern 1—6 auf den linken Rändern von Bl. 61 ff. hinzu, um die sieben Worte Jesu am Kreuz herauszuheben[4]). Endlich scheint er dann nach all diesem erst die Aufführungsnotizen auf das vorderste Blatt geschrieben zu haben. Schon die vielfältige Tätigkeit, die für ihn nachzuweisen war, lässt auch an ihn als den Urheber der Notizen denken. Dass sie tatsächlich von

[1]) Froning (S. 551) findet sie sorgfältiger geschrieben als die grossen Erweiterungen. Mir scheint es gerade umgekehrt. Jene zeigen oft eine zerhackte, fahrige Schreibweise; die Erweiterungen aber sind, wenn auch schnell, so doch überaus leicht, sicher und gleichmässig geschrieben.

[2]) Das zeigt ein Vergleich der Blattziffern mit den Zahlen auf Bl. 42 d, g, h.

[3]) Wobei er freilich Bl. 77 überschlug; vgl. S. 5 Anm. 2.

[4]) Bezeichnet sind nur die ersten sechs: 1 und 2 (*Pater dimitte illis* und *Amen amen dico tibi*) auf Bl. 61ᵃ; 3 (*Mulier ecce*) Bl. 65ᵃ; 4 (*Hely hely*) Bl. 66ᵃ; 5 und 6 (*Sicio* und *Consumatum est*) Bl. 67ᵃ.

zeinem anderen herrühren, geht aus der Form einzelner Buchstaben und besonders auch der Ziffern zweifellos hervor. (Vgl. S. 12 Anm. 2). Ihr ganzer Zusammenhang aber deutet darauf hin, dass sie aus der langen Erinnerung des Schreibers heraus als Schlussstein dem fertigen Werke eingefügt wurden. Rückschauend messen sie noch einmal den durchschrittenen Zeitraum und überliefern zugleich die Erinnerung an die eigene tätige Vergangenheit der Nachwelt, mit Sorgfalt und Bedacht, vielleicht schon unter dem Eindruck, dass die heraufziehende Reformation das treulich gepflegte Passionsspiel unbarmherzig hinwegfegen würde.

Dieser vielseitigen, langdauernden Beschäftigung von B gegenüber tritt von den übrigen nur noch C bedeutend hervor. Auch er schrieb zu ganz verschiedenen Zeiten an der Handschrift — vier grössere Stufen liessen sich unterscheiden; (S. 8—10) — und verrät uns trotz der Kürze und geringeren Zahl seiner Zusätze deutlich seine Tätigkeit. Seine Einschaltung der Krämerszene und der Zusatz *Machlancz Zegenbart Leviatan*, ferner die dem *nota Gumprecht* des Schreibers B zugefügte Ergänzung *Ir gesellen, depost secundus flagellator*, dann seine Erweiterung der Rede zwischen Pilatus und den Grabeshütern (V. 7455—72), sowie endlich die Verbesserung *Primus* statt *Quartus* lassen vermuten, dass ihm nicht allein die Komik der Krämer- und Teufelszenen am Herzen lag, sondern dass er auch in den ernsten Teilen der Handlung mit Verständnis zusetzte und besserte.

Schreiber D tritt dagegen trotz seiner mehrfachen, aber durchaus gleichartigen Einschaltungen ganz zurück. Dasselbe gilt von der Menge der übrigen Zusätze im einzelnen; und doch sind sie in ihrer Gesamtheit so vielgestaltig, dass sie im ganzen betrachtet werden müssen. E machte einige Zusätze, die in ihrer berichtigenden Art von aufmerksamer Benutzung zeugen (S. 10); F und G — wenn wir diese Schreiber noch annehmen dürfen; S. 11 — trugen die zweifelhaften Buchstaben *f. i. l.* und den willkürlichen Zusatz *Maria dicit fili mi* u. s. w. ein, wovon der letzte vielleicht gar nicht auf nähere Beschäftigung mit den Passionsaufführungen zurückgeht. Weiter findet sich ein Schreiber, der auf das vordere Blatt schrieb: *S. Franciscus confessor domini;* und wieder ein jüngerer vervollständigte die Worte zu der Bitte *ora pro nobis omnibus*[1]).

[1]) Nach Froning sicher von Hand C. Nicht sicher, nur möglich. Die Worte *S. Franciscus* u. s. w. sind mit Gewissheit keinem der übrigen Schreiber zuzuweisen.

Endlich finden sich über die ganze Handschrift zerstreut die Zeichen π an den Stellen, wo Christus spricht, und × dort, wo Maria Magdalena einsetzt. Ganz regelmässig ist ihre Verwendung nicht, und das zweite Zeichen findet sich z. B auch Bl. 26ᵇ (vor Vers 2310, also in der Rede Jesu an Lazarus), doch hier wohl nur, um darauf hinzuweisen, dass im Verse eine Lücke besteht. Noch ein weiteres Zeichen wird einmal verwandt (Bl. 2ᵃ, vor V. 117). Übrigens ist es wahrscheinlich, dass alle diese Zeichen wie auch die vielen Verweisungshände, da sie von ausgedehnter Benutzung zeugen, wieder dem Schreiber B zuzurechnen sind[1]).

Schliesslich mag auch der Rubrikator noch erwähnt werden, der in seiner Arbeit aber nur bis Bl. 31ᵇ, also gerade bis zum Schlusse der zweiten Lage gelangte. Er hat wohl nicht allzuviel Verständnis für sein Werk besessen, denn er rubriziert ganz mechanisch auch die *notificationes* und den Vermerk *Convivium Herodis*, die doch gar nicht zu den Bühnenanweisungen gehören. Dass er einmal (Bl. 13ᵇ) mit seiner Mennigfeder ganz richtig *et dicit* ergänzt, nimmt dem nichts[2]). Der Umstand dass die Rubrizierung genau mit der zweiten Lage schliesst, und dass der rote Farbstoff auf den Aussenseiten der beiden Lagen stellenweise stark abgeschabt ist, spricht dafür, dass der Rubrikator schon am Werke war, als die Handschrift noch aus losen Lagen bestand.

Alle diese Eintragungen zusammen liefern uns so ein anschauliches Bild von der zeitlich und stofflich höchst verschiedenartigen Benutzung der Handschrift und Bearbeitung ihres Inhalts. Meist ist diese Bearbeitung recht sorgfältig, und wir müssen annehmen, dass die meisten Schreiber ziemlich gründlich mit dem Spiele vertraut waren; mit dem Inhalt so gut wie mit der äusseren Seite, den technischen Überlieferungen und Gewohnheiten bei der Aufführung, denn ein Passionsspiel war weniger ein Lesedrama für stille Stunden, sondern beschäftigte seine Bearbeiter vor allem, sobald es sich um die Darstellung handelte.

---

[1]) So schon Froning S. 551 f.

[2]) Nicht nur die allzu mechanische Arbeit, sondern mehr noch die Schrift dieses *et dicit* scheinen mir zu zeigen, dass nicht B der Rubrikator war, wie Froning annimmt; ausserdem scheint die Handschrift früh rubriziert worden zu sein (s. oben), B aber war bis zuletzt tätig und hätte daher auch wohl zu Ende rubriziert.

III. Vergleichung der beiden Handschriften.

Um das Verhältnis zwischen Passionsspiel und Dirigierrolle prüfen zu können, müssen wir zunächst die beiden Handschriften gegenüberstellen. Dabei handelt es sich in erster Linie um eine Vergleichung der einzelnen an der Niederschrift des Spieles beteiligten Hände mit der Schrift der Dirigierrolle. Der Einfachheit halber sei die Handschrift des Passionsspiels mit P. bezeichnet, die der Rolle mit R.

Von allen an P. beteiligten Schreibern kommen A, B und D überhaupt nicht als Urheber von R. in Betracht, denn ihre Züge erscheinen schon auf den ersten Blick als grundverschieden. Ähnlichkeit zeigt nur die Schrift von C; dazu einige der kleineren Randbemerkungen, die aber wegen ihrer geringen Bedeutung zunächst bei Seite bleiben mögen. Es kommt also nur noch die Gegenüberstellung von C und dem Schreiber von R. in Frage.

Die Untersuchung der verschiedenen Abstufungen in der Hand C (s. S. 8 ff.) hatte für C^1 nur den grossen Einschub Bl. 80^c ff. (Krämerszene und Erweiterung des Auftritts zwischen Pilatus und den Wächtern) ergeben. Die Stufen C^2, C^3 (nebst C^{3a}) entfielen auf die kurzen Randbemerkungen und die ausgeschriebene Rede des Barrabas Bl. 45^c. Dazu kam noch die ganz allein stehende Stufe C^4, die keinen Zusatz bringt, sondern nur eine Verbesserung (*Primus* statt *Quartus*).

Von all diesen Stufen der einen Hand C zeigt C^1 am meisten Ähnlichkeit mit der Schrift von R. Da sie ausserdem wegen ihres grösseren Umfangs den meisten Stoff zur Vergleichung liefert, so bietet sie auch am ehesten Aussicht auf ein sicheres Ergebnis. Sie möge daher zunächst verglichen werden.

Beide Hände, C^1 und die von R., zeigen im allgemeinen Duktus entschiedene Übereinstimmung, beide haben eine ziemlich stark nach rückwärts (links) gerichtete Schrift, und zwar eine ausgeprägte Buchschrift, in die nur hie und da kursive Elemente einfliessen[1]). Der erste Eindruck weist somit auf gleichen Schreiber hin.

---

[1]) Bei C^1 z. B. manchmal das schneller mit dem folgenden Buchstaben verbundene *h* in *ch* und *ſch* (Bl. 80^c unten, 80^d Mitte); in R. öfter das *x*; in beiden auch wohl die *ſ* und *ſ*. Überhaupt finden sich Anklänge an Kursive bei C mehrfach (s. unten).

Nähere Betrachtung der einzelnen Buchstaben zeigt freilich manche Abweichungen[1]). Aber ihnen stehen auf der anderen Seite auffallende Gleichheiten gegenüber. So ist z. B. das grosse *G* der Hand C^1 dasselbe wie in R. Hier ist es freilich meist etwas mehr verschnörkelt, besonders zeigt es den nasenförmigen Ansatz nach links; aber wie wir bereits sahen und weiterhin bestätigt finden werden, neigt der Schreiber von R. überhaupt noch mehr als C^1 zur eigentlichen Buchschrift. Der Grundzug der Buchstaben ist bei beiden der gleiche. Noch grösser ist die Übereinstimmung in anderen Buchstaben, z. B. im *M*. Der Schreiber von R. macht freilich auch hier meist einen vielfach gebrochenen Buchstaben, aber wiederum begegnet es ihm mehrfach, dass er in schnellerer Schreibart auch einfachere Formen anwendet, wie er überhaupt, zumal in den Majuskeln, ziemlich grosse Verschiedenheit und Freiheit im Zuge aufweist. So finden wir denn mehrfach ein *M*, das nur die drei geraden Grundstriche zeigt, und zwar in der sehr bezeichnenden Gestalt von links nach rechts mit überhöhtem ersten Balken[2]). Vergleicht man damit das *M*, wie es C^1 macht[3]), so kann man über die vollständige Gleichheit kaum im Zweifel sein. Ganz ähnlich ist es erklärlicherweise mit dem *N*.[4]) Noch sicherer finden wir in der Form des grossen *B* den Schreiber C^1 in R. wieder. In beiden Schriften zeigt dieser Buchstabe die seltsame Art der Entstehung, dass die beiden an den Grundstrich angeschlossenen Halbkreise aus einer einzigen, s-förmig von unten auf gezogenen Linie bestehen[5]). Ebenso scheinen mir die *A, D, F, S* in ihrer höchst eigenartigen Form jeden Zweifel über die Einheit der Hände zu nehmen. Auch diese Buchstaben, mit die allerhäufigsten[6]), zeigen durchweg genaue Übereinstimmung, die bei dem oft sonderbaren Duktus um so schwerer ins Gewicht fällt.

---

[1]) So z. B. die Form des grossen *I*, das in P. aus einem, stark geschwungenen Zuge besteht, in R. dagegen kunstvoll geschnörkelt ist. Ähnlich die Buchstaben *H, O, U (V)*, die alle in R. zur strengeren Buchschrift neigen, in P. mehr kursiv sind.

[2]) Sehr dentlich z. B. Bl. 1^a oben *Menſchen*, 1^b unten *Meinſter*, 28^a Mitte *Milites*, 40^b unten *Marien*, 42^a Mitte *Michael*.

[3]) z. B. 80^c oben *Medici*, 80^h oben *Maria*.

[4]) In P. z. B. 80^c oben *Nō*; in R. 1^a *Nū*, 34^a Mitte *Nu*.

[5]) In P. besonders 80^d oben *Bis*, 80^e oben *Beſtrichen*, 80^f unten *Bericht*, 80^i Mitte *Beydde*; in R.: 6^a oben *Beelczebugk*, 21^a unten *Bezeuge*, 25^a oben *Barrabas*, 32^b unten *Bifuß*, 35^a unten *Biß* u. ö.

[6]) *A, D, S* fast auf jeder Seite mehrfach; *F* in P.: Bl. 80^c Mitte *Franckrich*; in R. 12^b Mitte *Frunt*, 21^a Mitte *Frūt*, 40^a unten *Frawe* u. ö.

Was uns so die grossen Buchstaben verraten haben, wird durch die kleinen nur noch bestätigt. Beide Hände haben z. B. für das *x* in der Regel die einfachste Grundform, zwei gekreuzte Striche, wofür nur selten das kursive *x* eintritt[1]). Beide Hände verwenden für das *p* doppelte Form: meist das ältere Minuskel-p, daneben aber auch das jüngere mehr kursive *p*[2]). Noch mannigfaltiger ist der Duktus im kleinen l, doch so, dass jede der einzelnen Formen auch von jeder der beiden Hände angewandt wird[3]). Auch das *d* tritt in zweifacher Gestalt auf, und auch hier zeigt sich wieder insofern Übereinstimmung in beiden Händen, als die erste Form vorherrscht. Dass endlich beide Schreiber ausschliesslich das jüngere („halbe") r[4]) verwenden und niemals das ältere (r), soll nicht allzusehr betont werden, denn es ist wohl in der Schriftart begründet: zu diesen übersteilen Zügen passt kaum ein r.

Diesen zahlreichen Übereinstimmungen gegenüber treten die vorher erwähnten Verschiedenheiten ganz zurück, namentlich wenn man bedenkt, dass zwischen beiden Schriftstufen ein gewisser, vielleicht ziemlich grosser Zeitabstand vorhanden sein muss. Dann wird es erklärlich, dass gewisse Buchstaben bei C^1 anders aussehen als in R.: der Schreiber hat eben seine Handschrift im Laufe der Zeit etwas verändert. Dazu kommt noch, dass C^1 sich überhaupt etwas mehr der Kursive nähert, daher das erwähnte einzügige *I*. Sollte es noch eines Zeugen bedürfen, so findet sich gerade dieses *I* von C^1 wenige Male auch in R. (z. B. Bl. 2^b *Ioēs*): vereinzelt verrät sich hier wieder die bekannte Hand von C^1.

So folgt denn als Ergebnis, dass die Dirigierrolle von demselben Schreiber herrührt wie in der Spielhandschrift die grosse Erweiterung Bl. 80^c ff. und auch die übrigen für C in Anspruch genommenen Zusätze (s. S. 8 ff.) nebst dem Zettel 45^c. Zugleich beweist die Dirigierrolle nachträglich die Richtigkeit der Zuweisung dieser Zusätze an C: das erwähnte seltsame *B* der Rolle findet sich genau so wieder auf dem Zettel 45^c *(Barrabas)*, das *finis* dieses Zettels ist dasselbe wie Bl. 4^c, und das *g* in *Zegenbart* (4^a) ist wieder dem *g* von Bl. 45^b *(Ir geſellen)* völlig gleich.

---

[1]) In P. Bl. 80^g *Vxorem;* in R. z. B. 17^a unten *dixiſti*, 24^a oben dgl., 26^a Mitte *rex*.

[2]) In P. z. B. Bl. 80^d oben *ſepulcrum, repetendo,* 80^g oben *cupitis;* in R. 24^b oben *alapā*, 25^a oben *Rupin* u. ö.

[3]) Wenn das geradbalkige l in R. häufiger auftritt, so liegt das wieder an der noch strengeren Innehaltung der Buchschrift.

[4]) ähnlich dem ersten Teil des Zeichens ɛ.

Ist demnach die Dirigierrolle mit Sicherheit der Hand C zuzuschreiben, so ist für sie auch, wenn möglich, eine der innerhalb dieser Hand gefundenen Stufen anzusetzen. C^1 bis C^3 kommen nicht in Betracht; sie sind nur ähnlich, aber nicht gleich. Dagegen erinnere man sich, dass noch ein weiterer Zusatz oder richtiger eine Verbesserung (*Primus* statt *Quartus*) für C in Anspruch genommen und mit C^4 bezeichnet wurde. Dass sie von C herrührt, ergibt sich erst jetzt: dieses *Primus* zeigt ganz dieselben Züge wie die Schrift von R.[1]). So wenig sich auch im allgemeinen aus sechs Buchstaben herauslesen lässt, hier erscheint es doch als ziemlich sicher: Federhaltung, Höhe, Breite und Abstand der Grundstriche, der kräftige Nachdruck in den Zügen im Gegensatze zu C^1 bis C^3 stellen es als fast zweifellos hin, dass die Eintragung *Primus* und die ganze Handschrift der Dirigierrolle auf einer Stufe stehen, also zu gleicher Zeit entstanden sind.

Von den beiden Zusätzen in R., die von anderer Hand stammen (s. S. 4), ist der erste (Bl. 21[b] *ſathanas*) keinem der Schreiber von P. mit Sicherheit zuzuweisen. Da überhaupt das Wort anscheinend mit schlechter Feder oder dicker Tinte geschrieben ist, so treten auch keinerlei besondere Kennzeichen der Eigenart seines Schreibers hervor. Es wäre nicht unmöglich, dass C selbst den Zusatz gemacht habe; wahrscheinlicher aber ist mir B. Doch ist beides, wie gesagt, unsicher.

Zweifellos dagegen ist der zweite Zusatz in R. zu bestimmen: Bl. 42[a] die Worte *Mors Tempus* u. s. w. Nicht allein der ganze leichte und schnelle, dabei sichere und gleichmässige Duktus, sondern auch im einzelnen gewisse Buchstaben — das nach unten offene *a*, der kräftige, in lange Spitze auslaufende Balken von *p* und *f*, der weit nach oben herumgezogene untere Ausläufer des *g*, auch das grosse *I* — weisen entschieden auf die Hand B.

So hätte denn der Mann, der, wie wir sahen, in der Spielhandschrift die verschiedenartigsten Spuren eingehender Beschäftigung hinterliess, auch dieser Dirigierrolle seine Aufmerksamkeit zugewandt, wie umgekehrt der Schreiber der Rolle, C, die Handschrift des Spieles kannte und das Spiel selbst mannigfach erweiterte. Soviel ist sicher, dass B und C für die Bearbeitung und Erweiterung des Spieles

[1]) Die Schrift in R. ist jedoch nicht durchweg gleichmässig. Man wird deshalb die Züge des *Primus* am leichtesten etwa auf den letzten Blättern, auch auf Bl. 22 bis 24 wiedererkennen.

ie lebhafteste Tätigkeit entwickelt haben müssen. Und a das geistliche Schauspiel, wie schon betont wurde, kein uchdrama, sondern auf Darstellung berechnet war und ur so weiterlebte, so müssen wir ferner annehmen, dass 3 und C an den Aufführungen selbst, an der überkommenen nd weiter zu überliefernden Pflege des Spiels überhaupt ervorragenden Anteil gehabt haben müssen.

Um die äussere Vergleichung von P. und R. zu vervollständigen, sei noch ein Blick auf das Papier beider Handschriften geworfen. Wir fanden in R. durchgehends leiches Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone. Dasselbe Zeichen findet sich auch in einigen der eingeschobenen Lagen von P., und zwar in Bl. 42^{g}, 42^{1}, 70^{e}, 0^{1}, 80^{r}; mit anderen Worten in den grossen Einschaltungen Bl. 42^{c} ff. und 80^{1} ff., sowie in dem einzelnen Zettel $0^{c/d}$. Dazu rechne ich noch den ganzen Einschub Bl. 4^{e-f}, er kein Wasserzeichen enthält. Das Papier weicht freilich arin ab, dass es in der Durchsicht neben den Stegen nicht ene dunkle Färbung zeigt wie Bl. 80^{1} ff., auch sind die Rippen weniger deutlich zu erkennen. Aber die äussere Farbe und Dicke, sowie die nahezu gleiche Entfernung der Stege[1]) sprechen wohl für Gleichheit des Papiers, ganz abgesehen von der offenbar gleichzeitigen Hand, die hier ausser Betracht bleibt. Nur soviel sei hier noch zusammenfassend gesagt, dass das Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone verwendet wurde zu den drei grossen Einschaltungen von B und sicher noch zu einer Einschaltung von D Bl. $70^{c/d}$), wahrscheinlich auch noch zu der zweiten uf eigenem Zettel gemachten Einfügung dieser Hand Bl. 60^{c}), denn auch hier lässt die Beschaffenheit des Papiers, die Zahl der Rippen und die Entfernung zwischen den Stegen wieder auf Gleichheit des Papiers schliessen. Damit verden also B, D und C (als Schreiber der Rolle) zeitlich einander nahegerückt. Das Papier dagegen, auf dem C seinen grossen selbständigen Zusatz, die Krämerszene, machte, hat weit entfernte Stege, misst 29×10 (10,5) cm und enthält ausserdem als Wasserzeichen das bekannte gotische p mit der Kreuzblume darüber, ist also von ganz anderer Sorte;

[1]) Dass die Stege nnr „nahezu gleiche“ Entfernung haben, kann nicht auffallen, denn anch in demselben Papier herrscht oft grössere Verschiedenheit, als man annehmen möchte. Selbst E. Kirchner (Die Papiere des 14. Jhs. im Stadtarchiv zu Frankf. a. M., 1893) geht wohl m Vertranen auf diese Merkmale zu weit. So z. B. zählt man in Bl. 26 unserer Dirigierrolle auf 12 cm in der oberen Blatthälfte 114 Rippen, in der unteren aber 121, während in anderen Blättern die Dichte gleichmässig ist.

um so mehr Ursache, den S. 8 f. schon aus der Schrift vermuteten Zeitabstand zwischen der Krämerszene und den übrigen Zusätzen von C bestätigt zu sehen.

IV. Das Verhältnis der Dirigierrolle zur Spielhandschrift.

1. Vorlage und Abschrift.

Die nachgewiesene Tatsache, dass der Erweiterer C der Spielhandschrift auch der Schreiber der Dirigierrolle ist, lässt vermuten, dass er bei der Herstellung der Rolle in einem näheren Verhältnis zur Spielhandschrift gestanden habe. Es erhebt sich also die Frage: hat er bei seiner Arbeit den Text des Spiels unmittelbar benutzt, oder gehen vielleicht beide Handschriften, P. wie R., auf gemeinsame Vorlage zurück? Die Antwort erfordert eine Feststellung aller wesentlichen Abweichungen und Übereinstimmungen zwischen beiden.

Die Abweichungen mögen zunächst ausser acht gelassen werden, weil sie unserem Zwecke weniger dienen. Denn gerade in rein graphischer Beziehung, die hier sehr wichtig ist, besagt eine Abweichung zwischen P. und R. meist gar nichts. Die reiche Auswahl, die einem Schreiber lateinischer Texte z. B. in den Abkürzungen zu Gebote stand, erklärt es ohne weiteres, dass zwischen zwei, auch durch unmittelbare Abschrift in Verbindung stehenden Handschriften dennoch die grösste Verschiedenheit herrschen kann. Dasselbe gilt für deutsche Texte: so selten auch in ihnen Abkürzungen angewendet werden, so ist doch immer noch grosse Abweichung selbst in unmittelbar genommener Abschrift möglich. Übereinstimmungen dagegen, besonders an Stellen, wo sie nicht zu erwarten sind, können uns oft als sichere Beweise dienen.

Schon die blosse Vergleichung unserer Texte ohne besondere Gegenüberstellung der Handschriften ergibt manche ungewöhnliche Lesart. Bemerkenswert ist es schon, wenn in P. und R. zugleich folgende Formen stehen:

vor 3400 *inponit;* vor 6479 *Inmediate* (demgegenüber z. B. vor 4304 in beiden *imprimunt*);

— 3796 *pariter omnes dicant,* während im allgemeinen der Konjunktiv in den Spielanweisungen die Ausnahme ist;

vor 2245 und 3130 sogar das Futurum *dicet* (falls es kein Konjunktiv sein soll);
— 3930 *vertit ſe ad tenentis (!) ſigna;*
— 7652 *Solome;*
— 7666 *Maria Magdalene;*
— 1523, 3384 *Rabi* (statt *Rabbi*);

erner in deutschen Wörtern:

1106 *woluff er wyber ir solt . . .*[1]);
3128 *in den mont (:ſtund).*

Oft sind aber die gleichen Lesarten in P. und R. nicht ur ungewöhnlich, sondern überhaupt falsch. In der Regel ntfallen sie auf die lateinische Spielanweisung. Freilich t das Latein der geistlichen Dramen oft ein böses Kauderelsch — das ewige *reſpondit* ist ja bekannt genug — und robe Donatschnitzer dürfen uns nicht befremden. Aber hr auffällig ist es doch, wenn P. und R. an gleicher Stelle lgende Fehler zeigen:

vor 620 *cum horribile* (!) *clamore*
— 748 *amplexetur illam et faciat eum* (!) *ſedere*
— 1116 *ducunt eos* (nämlich *matrem et filiam*)
— 1122 *preſentabant* (statt *preſentabunt*)
— 1243 *cantabant* (statt *cantabunt*)
— 2425 *confirmunt* (statt *confirmant*)
— 6288 *angelus . . cum gladio . . fugiens dyabolum* (statt *fugans*)
— 7648 *dum tranſiſſent* (!) *sabbatum.*

Dazu kommen ferner Besonderheiten und Fehler, die ber den Umfang einzelner Buchstaben hinausgehen und anze Wörter, oft zwei und mehr, betreffen. Der Fall B. bleibe ganz unberücksichtigt, dass in P. und R. gleichässig oft ein *dicit* gesetzt oder ausgelassen wird (wiewohl ie Wiederholung dieses Falles schon ins Gewicht fällt: ers 758—60 hinter *Rex Mulier Rex* fehlt jedesmal in eiden *dicit,* während umgekehrt 3104—16 vor den zehn eden der Apostel jedesmal *dicit* gesetzt ist, ausser 3111, o es P. wie R. fehlt); mehr sagen schon Beispiele, wo etwa mstellungen vorgenommen werden:

491 *Johannes cantat Ecce agnus dei et complet rigmum dicit* (statt des sonst üblichen *et dicit rigmum*)

der wo falsche Wörter stehen:

---

[1]) R. zeigt sonst ständig die Form *ir,* um so auffälliger hier die ntgleisung in die Mundart von P.

vor 1212 *ad unius iuſſionis* (statt *viſionis*[1])
oder wo wichtige Wörter ausgelassen sind:
vor 5438 *Veronica occurrit Jheſu et petit ſpeciem faciei Jhesu;* in beiden Handschriften fehlt *petit!*

Aber selbst wenn man, was schwerlich angeht, diese Fehler aus dem Gebrauche des Latein erklärt, ganz deutlich verrät sich der unmittelbar nach P. schreibende Urheber von R. in seiner Muttersprache. Er kopiert getreulich:

2512 *Horet wes hon ich begert* (statt des offenbar einzusetzenden *ich hon*);
4172 *ſo nemmet ir hen in uwer gewalt* (und unterlässt hier hinter *ir* das Akkusativpronomen *en* bessernd einzuschalten);

er kopiert ferner
2059 *Her Jheſus heilger geyſt* (wo schon in P. fälschlich *geyſt* statt *criſt* steht[2]);

und vollends schreibt er ebenso unbedacht wie seine Vorlage:
786 *Nu ſwigk und loß uns vort lauffen*, wo es gerade darauf ankam, durch Änderung der prosaischen Wortstellung in die poetische (*lauffen vort*) den folgenden Reimvers möglich zu machen: *Sich uff mynen eydt hie ſtet al dort.*

Schon diese durch einfache Textvergleichung gewonnenen Belege zeigen zu grosse und seltsame Übereinstimmungen, als dass sie anders denn durch unmittelbare Abschrift entstanden sein könnten. Jeder Zweifel wird aber durch eine Gegenüberstellung und Vergleichung der beiden Handschriften auf graphische Eigenheiten hin beseitigt. Hier ergeben sich gerade aus den unscheinbarsten Übereinstimmungen die sichersten Schlüsse. Von solchen einfacherer Art seien nur wenige angeführt:

vor 894 hat P. wie R. *ad alios ad hoc deputatꝯ*, während sonst diese Abkürzung für *-tos* sehr selten ist;

---

[1]) Dies Beispiel aber nur mit Vorbehalt. Ich nehme *viſionis* als richtig an nach Frankf. Dir. 54: *ad unius viſionis vocem,* doch ist es nicht ausgeschlossen, dass unsere Hss. der Frankf. Dirigierrolle gegenüber Recht haben. Der Sinn — es handelt sich um die Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt — lässt beides zu. Was das richtige sei, kann ich hier nicht weiter nachprüfen. Ein Hymnenanfang ist der Vers nicht, denn sonst stände er wohl in Chevaliers Repert. hymn.; auch das Brevier enthält ihn an den Tagen der genannten Heiligen nicht. Vielleicht ist er in einem vortridentinischen Brevier zu finden.

[2]) Das beweist ausser dem Sinn auch der Reim: *iſt.*

vor 1938 haben beide *predicacoēs* (Gen. Sing.!);

3860 ff. wird die Zählung der zwölf Bannerträger so ausgedrückt, dass die Zahlen von 1 bis 9 mit hochgestellter Endung (*-mus, -nus, -tus* u. s. w.) geschrieben werden; 10 bis 12 dagegen haben in P. wie in R. keine Endung, sondern da stehen mit einem Male die blossen Ziffern 10, 11, 12;

2215 hat P *muwen,* doch ist der erste Grundstrich des *w* verlängert und mit einer Schleife versehen; der Schreiber von R. liest schnell darüber hin und hält dies verunglückte *w* für ein b, daher bei ihm die Lesart *muben;*

vor 7908 in dem Verse *Aſcendens Chriſtus in altum* hat P. den Accusativ *Chriſtum* (geschrieben $\bar{x}^{m}$); der Schreiber von R. folgt ganz unbedacht und setzt *Chrm̄.*

Andere unwiderlegliche Beweise finden wir in der Anordnung und Einschaltung einiger Zusätze und Spielanweisungen. Folgende werden genügen:

vor 3394 hat R. *Domine ſi percuciam in gladio,* es fehlt also hinter *ſi* das Wort *vis;* ein Blick in die Spielhandschrift zeigt aber, dass auch hier ursprünglich *vis* fehlte, eine spätere, ähnliche Hand hat es am Rande noch im Anschluss an den Text, also kaum merklich, nachgetragen (vergl. S. 10 Anm. 5); R. wurde offenbar geschrieben, als der Nachtrag noch nicht gemacht war und übernahm so den Fehler;

vor 6641 fehlt in R. der Satz *Et ducit eum ad paradiſum;* ein Vergleich mit P. zeigt, dass der Schreiber von R. das Zusatzblatt $70^{c/d}$ vorfand, dessen Inhalt er auch richtig einschaltete. Als er aber den Schlagvers 6637 (*Kom her gutter man*) niedergeschrieben hatte, vergass er von Blatt 71^{a} jenen Satz *Et ducit* u. s. w. herüberzunehmen und fuhr, da seine Gedanken — wenn nicht gar sein linker Zeigefinger! — nur auf Bl. 70^{c} weilten, gleich fort mit der Anweisung *Interim diaboli veniunt accipiendo alterum latronem.*

Gerade dieser letzte Beleg beweist klar, dass weder P. und R. auf eine gemeinsame dritte Handschrift zurückgehen, noch dass zwischen ihnen in gerader Linie ein Mittelglied anzunehmen ist. Vielmehr ist R. in unmittelbarem Anschluss

an P. entstanden, denn die Auslassung des Satzes *Et ducit* u. s. w. knüpft sich eng an jenes Zusatzblatt 70[c/d].

Weiterer Beweise bedürfte es gar nicht mehr; doch möchte ich zum Schlusse noch ein paar der allerwinzigsten Zeugnisse anführen, die eben wegen ihrer Winzigkeit um so schlagender sind. Das ist erstens der unvermittelte und unnötige, ja auffallende Gebrauch eines grossen Buchstabens mitten in dem Text einer lateinischen Spielanweisung, nämlich

vor 3228 (Bl. 36[b] unten in P., 18[b] in R.) *revertitur Ad Judeos*;

nach 5263 (Bl. 55[a] in P., 27[b] in R.) *facit coream . . . circa vitulum Cantando*;

vor 7291 (Bl. 78[b] in P., 38[b] in R.) *Eva dicit Stans in porta celi*;

sodann zwei Übereinstimmungen, die in ihrer Naivetät ergötzlich sind:

vor 7632 hängt der Schreiber von P. an *Rectos*[1]) noch einen s-Schnörkel, ähnlich der Kürzung für *-is*: *Rectosp*. Demgemäss schreibt auch der Verfasser von R: *Rctgs;*

vor 3434 ganz ähnlich *Gumprecht Judeus;* der Schreiber von P. zieht den s-Schnörkel nicht nur in weiterem Bogen als sonst, sondern macht ihn doppelt, indem er von neuem ansetzt und eine schwungvolle Schleife daranfügt. Und der Schreiber von R., dessen Schrift sonst alle weit ausladenden Schnörkel streng vermeidet, leistet sich hier denselben Scherz: auch er setzt bewusst einen Schnörkel hinter *Judeus,* deutlich getrennt, einer 6 ähnlich, so dass man fast glaubt, er habe *Judeus sextus* gelesen.

Es unterliegt demnach keinem Zweifel, dass P. als unmittelbare Vorlage für R. gedient hat. Daraus ergibt sich an dieser Stelle eine weitere Bestätigung des nahen Verhältnisses, in dem der Schreiber C zu der Spielhandschrift und dem Spiele überhaupt gestanden hat.

[1]) *Rectos* hat die Hs. Grein (und mit ihm Froning) liest, durch das voraufgehende *Gaudete iusti in Domino* beeinflusst, *Rectore,* während das Schriftbild nichts von einer Endung *-re* verrät (abgesehen auch von dem befremdenden Attribut *Dominus Rector* und dem auf Beginn eines neuen Versteils hinweisenden grossen *R*). Es ist der Beginn des Versikels *Rectos decet collaudatio,* der im Brevier wiederholt begegnet.

2. Die Stellung des Schreibers zu seiner Vorlage.

Im Beginn des vorigen Abschnittes war das Erfordernis einer Untersuchung aller Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen beiden Handschriften betont worden, doch hatte die Feststellung der Übereinstimmungen allein schon zum gewünschten Ziele geführt. Wenn daher die Tatsache, dass die Dirigierrolle unmittelbar aus der Spielhandschrift geflossen ist, durch eine Untersuchung der Abweichungen auch nicht mehr umgestossen werden kann, so ergibt eine solche doch noch mancherlei zur Charakterisierung des Schreibers. Die folgende Darstellung berücksichtigt jedoch nur solche Abweichungen, die sich auf einzelne Buchstaben, einzelne Wörter oder kleinere Lesarten beziehen. Alle grösseren Änderungen, Auslassungen und Erweiterungen, die für den Gang der Handlung, überhaupt für die Fassung des Spiels von Bedeutung sind, sollen später im Zusammenhang behandelt werden.

Die vielen früher gefundenen Übereinstimmungen mit ihren seltsamen, oft groben Fehlern konnten den Glauben erwecken, als ob wir es mit einem ganz sorg- und gedankenlosen Abschreiber zu tun hätten. In der Tat sind ja manche jener Fehler wirkliche Gedankenlosigkeiten, wie die Masculina *eum* und *eos* statt *eam* und *eas*, oder das fehlende Verbum in der Spielanweisung *Veronica petit ſpeciem faciei Jheſu*, und viele andere; Gedankenlosigkeiten nicht wegen der Fehler an sich, sondern wegen der unüberlegten Herübernahme schon vorgefundener Fehler. Aber nach ihnen allein darf der Schreiber der Dirigierrolle nicht beurteilt werden. Erst die Prüfung der Abweichungen vervollständigt unsere Vorstellung von ihm.

Schon eine allgemeine Übersicht zeigt, dass er eine gewisse Selbständigkeit bewahrt. So beobachtet er stets die Gewohnheit, die innerhalb der lateinischen Spielanweisungen stehenden längeren Bibelverse abzukürzen, etwa so:

3298 *Mandatum novum do vobis*, während seine Vorlage noch fortfährt *ut diligatis invicem ſicut dilexi vos*.

Gewöhnlich kennzeichnet er den Ausfall eines Versendes durch ein *etc.* Oft geht er aber noch weiter und fügt zwischen lateinischer und deutscher Rede ein *et dicit* ein, wo es in seiner Vorlage fehlt; in der Regel da, wo ein solcher *dicit*-Vers auf einen *cantat*-Vers folgt, z. B.

6183 *Anxiatus eſt in me (ſpiritus meus) et* d i c i t *Nu betrubet ſich myn geiſt.*

Aber auch in gewöhnlicher Wechselrede fügt er selbständig ein *dicit* ein, z. B.

3198 *Tunc Caiphas ante caſtrum ſuum dat Jude denarios* ***et dicit.***

Dem gegenüber finden sich auch sehr oft Fälle, wo er sich nicht sklavisch an die Vorlage hält, sondern ein *dicit* weglässt; desgleichen auch ein *rigmum* in der üblichen Anweisung *et dicit rigmum.*

Allerdings wird diese Freiheit vielfach zur Flüchtigkeit, und so widerfährt es ihm, dass er in Spielanweisungen Wörter auslässt, wie:

vor 3602 *Propheliza nobis Chriſte quis (eſt) qui te percuſſit*
— 830 *faciunt (reverenciam) mulieri.*
— 1198 *Salvator videns (Petrum) et Andream*

oder auch im deutschen Text

6018 *was ſail ich (viel) armes wipp*

oder dass er sogar den einem deutschen Redeabschnitt vorausgehenden lateinischen Vers vergisst:

1160 *(Angelis ſuis deus mandavit de te etc.)*
Biſtu nu gottes ſon ſo fal.

Dahin möchte ich auch die Fälle rechnen, wo er einige Randbemerkungen nicht aufnimmt, die man mit Gewissheit erwarten sollte. Da sie von der Hand A stammen, so muss er sie vorgefunden haben; es sind durchweg solche, die sich auf die Bewegung der Personen auf der Bühne beziehen, nämlich:

vor 1198 *Diſponantur Petrus et Andreas prope viam ſtando*
— 1648 }
— 2482 } *et recedunt.*
— 6320 }
— 2505 *Diſponatur azinus in Jheruſalem*
— 2906 *Et recedit*
— 6396 *Et tunc recedit*

Gerade diese Anweisungen von A, *diſponatur, recedit* und dergl., hat der Schreiber der Rolle sonst regelmässig aufgenommen, so dass kein Grund zu sehen ist, weshalb er sie hier ausliess. Es wird also wohl nur Flüchtigkeit sein; wenigstens läuft der Text an allen Stellen glatt weiter, so dass eine Unterbrechung und Störung durch eigene Zutat des Schreibers nicht vorliegt.

Eine Flüchtigkeit ist es ferner zu nennen, wenn er 5560 (Bl. 58ᵇ in P., 29ᵃ/ᵇ in R.) ausser der ursprünglichen Spielanweisung *Hic perventus est ad locum Calvarie* auch

die später zugefügte Randbemerkung *Judeis cantantibus ufque venitur ad locum* unbesehen übernimmt, während er beide vereinigen musste, um nicht den Begriff des Ankommens zweimal auszudrücken.

Um ihm auch den Rest seiner Flüchtigkeiten noch anzurechnen, sei erwähnt, dass er ausser einigen Kleinigkeiten — 924 *filiae Herodialis* (Dativ!), 2910 *modicō (modicum!)*, 3426 *Petrȝ statt Petrum* — auch einige seltsame Verstösse gegen den deutschen Text begeht:

5124 *Eyn redde befwert mir myn* *f u n d e* *(fynne* P.*)*
5350 *nu hebet fich* *a l l e r* *myn leyt (aber* P.*)*[1]
7001 ein unverständliches *ir* *k o m m e n* *und ir erwegen (kunnen* P.);

und endlich lässt er 7035—42 den zweiten Ruf des zweiten und vierten Engels überhaupt aus. Eine beabsichtige Textänderung, wie wir sie später finden werden, ist auch hier nicht anzunehmen, vielmehr liegt der Grund in dem zweimal gleichlautenden Versanfang *Stant uff* (7029 und 7035): nachdem der Schreiber das erste *Stant uff* geschrieben hatte, glitt er mit seinem Blick aus Versehen auf das zweite und fuhr dort gleich im Abschreiben fort.

All diese Flüchtigkeiten verschwinden aber vollständig hinter der entschiedenen Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die in zahlreichen weiteren Abweichungen zutage tritt. Wir übergehen die einfacheren Fälle, wo am Ende auch der einfältigste Schreiber auf die richtige Spur gekommen wäre[2]), und heben nur solche heraus, die deutlich von Nachdenken zeugen. So verbessert der Schreiber der Rolle mehrfach Schreib- oder Flüchtigkeitsfehler seiner Vorlage:

620 *inter natos (natus* P.*)*
844 *Herre mir fyn zu dyr gesant (gefangk* P.*)*
3618 *Wencker Judeus (Judeos* P.*)*
5676 *duodecimus Judeus (Judeos* P.*)*
3670 *recedens (decedens* P.[3]*)*

---

[1]) Er wollte offenbar schreiben *allererst*.

[2]) z. B. Tilgung eines in P. doppelt geschriebenen Wortes: 3384 *Judas accedit ad (ad) Chriftum;* 698 *alii vadunt ad (in) infernum;* 3776 *infimul cum (cum) Mariis.*

[3]) *decedere* in dieser Bedeutung („abgehen, abtreten") begegnet sonst nie, auch nicht in anderen Spielen.

5263 *Krudes krudes (krudes keudes* P.[1]*)*
5807 bis 36 (dreimal) *Salome (Salomee* P.*)*

Ähnlich sind die Fälle, wo er in den lateinischen Spielanweisungen Wörter zusetzt, auslässt oder ändert, nm den Satz leichter verständlich zu machen oder in besseren Fluss zu bringen:

vor 2724 *et tranſit ad Chriſtum dicens ei*
— 545 *Et ſic revertitur ad mulierem et dicit*
— 7958 *Veni creator ſpiritus deinde dicit Philippus*
— 4474 *Pilatus postulans aquam a ſervis (et) dicit*
— 5772 *Siniſter latro dicit clamando Si tu es Chriſtus* u. s. w. *et dicit Biſtu godes ſon (dicens* P.*)*

Dazu gehören noch einige Änderungen, die er in deutschen Versen vornimmt:

1714 *Ach du torichtes wipp (thorechtiges* P.*)*
3221 *Wilttu en nicht ich wel dir eyn andern reichen Wilttu en nyt ſo wel ich der eyn andern reichen* P.*)*
1882 *Ach Maria das du ye wurdeſt geborn (du* fehlt P.)
6637 *Komme her du gudder man (du* fehlt P.*)*
7648 *Auwe ir lieben ir viel reyne* (das zweite *ir* fehlt P.).

Noch wichtiger sind aber die Beispiele, in denen eine Umstellung oder Änderung der Worte vorgenommen wird, um eine offenbare Ungenauigkeit der Vorlage zu verbessern oder einen fehlenden Begriff zu ergänzen:

vor 7954 hat P.: *accipite ſpiritum ſanctum canunt angeli;* in R. geändert zu *Angeli canunt accipite ſpiritum ſanctum;*
— 667 hat P.: *Sathanas ſubiungit dicens;* in R. verbessert zu *Sathanas reſpondet*, denn vorher redet Lucifer; Sathanas kann also nur *reſpondere*, nicht *ſubiungere*[2]);
— 6183 fehlt in P. zwischen lateinischer und deutscher Rede das übliche *et dicit.* Der Schreiber von

[1]) Die richtige Lesart ist hier natürlich nicht festzustellen, aber wahrscheinlich wird sie *krudes* sein. Gerade der Gleichklang dieses Kauderwelsch musste auf die Menge die komische Wirkung ausüben. Ähnlich z. B. bei Pichler, Über d. Drama d. MA. in Tirol, 1850, S. 59: *Kados kados.*

[2]) Dazu noch 623 *Sathanas ſubiungit* P.; auch hier lässt der Schreiber von R. wohl mit Absicht das *ſubiungit* aus, denn vorher redet Lucifer. Der Unterschied zwischen *ſubiungere* und *reſpondere* wird meist genau beachtet.

R. schiebt es ein, wiederholt dann aber bei Fortsetzung der Rede (6185) nicht einfach das *et dicit rigmum* der Vorlage, sondern verbessert nun, wie der Sinn es erfordert, zu *et dicit iterum.*

In den beiden letzten Beispielen beruht die Änderung darauf, dass dem Schreiber der Gedanke an das gleichbleibende Subjekt des Satzes vorschwebt. Gerade diese Beobachtung von Beibehaltung oder Wechsel des Subjekts muss in ihm sehr lebhaft gewesen sein, denn sie gibt ihm zu noch grösseren Änderungen Anlass:

nach 463 (richtiger 459, denn 460—63 fehlen in R., zählen also nicht mit) lässt er in der Anweisung *Sic Lucifer deſcendit de doleo* folgerichtig das *Lucifer* aus, das P. unnötigerweise bringt, denn es herrscht gleiches Subjekt[1]);

vor 3984 hat P. die Anweisung *Pilatus dicit iterum,* die ursprünglich (Hand A!) unmittelbar an Pilatus' Rede V. 3717 anschloss[2]). Nachdem aber die Bannerszene eingeschaltet war, die mit den Reden der Juden Holderlyn und Caiphas endet, hatte die Beziehung auf Pilatus keinen Sinn mehr: folglich streicht der Schreiber von R. das *iterum.*

Endlich — andere Beispiele[3]) mögen übergangen werden — noch eins:

V. 1019 nach der Rede des Sreddel[4]) heisst es in P. im Anschluss daran: *Et caput in diſco allato portat puelle,* und dazu am Rande: *Et interim diſcipuli Johannis portant corpus ad ſepulchrum.* Diese Randbemerkung bezieht der Schreiber von R. seinem Texte ein und schreibt nun in richtiger Beobachtung, da ja Subjektswechsel eingetreten ist: S r e d d e l *caput in diſco allato portat puelle.*

Zu diesen Beispielen sichtlicher Aufmerksamkeit und Überlegung kommen noch Anzeichen, die uns den Schreiber als einen mit dem Text vertrauten und auch in Bibel und

---

[1]) P. (d. h. Hand A) konnte sich natürlich nur auf V. 351 beziehen, denn das Zwischenstück ist spätere Einschaltung von Hand B.

[2]) Die auf 3717 noch folgende Anweisung nebst dem Chorgesang *Ingreſſus Pilatus* kommt nicht mit in Frage, denn das *Pilatus dicit iterum* bezieht sich auf den gesprochenen Text.

[3]) Wie 2425 und 4270, wo jedesmal das Subjekt *Jheſus* an zweiter Stelle getilgt wird.

[4]) Vorher (1010) wiederholt freilich auch R. unnötig das gleiche Subjekt.

Liturgie nicht ganz unbewanderten Mann erkennen lassen. Darauf soll wenig Gewicht gelegt werden, dass er z. B. 1938 *ſuper uno peccatore agente penitentiam* umstellt in *penitentiam agente* und damit, vielleicht nur zufällig, die Lesart der Vulgata (Luc. 15,7 u. 10) herstellt; mehr besagen solche Sätze, die er in P. abgekürzt vorfand und von selbst weiterführte. So ergänzt er ganz richtig:

vor 1138 *ductus eſt Jheſus in deſertum etc.*
— 6792 *Ecce quomodo moritur iuſtus*
— 7157 *tollite portas principes*
— 7768 *Sepulcrum Chriſti viventis et gloriam vidi*
— 7780 *Credendum eſt magis*
— 7876 *Aſcendo ad patrem.*

Man wird also nicht behaupten können, der Urheber der Dirigierrolle sei ein niederer, gedankenloser Abschreiber gewesen. Wenn er auch zahlreiche, zum Teil recht dumme Fehler mit abgeschrieben hat, so muss man bedenken, dass auch dem besonnensten Schreiber ähnliches widerfahren kann, zumal wenn er sein Schriftstück schnell anfertigt. Und das war hier der Fall: die Dirigierrolle sollte nicht zum Lesen dienen, sondern als Hilfsmittel für die Aufführung. Jene Fehler sind also zu verstehen. Und auf der andern Seite haben wir genug Anzeichen gefunden, dass der Schreiber im Gegenteil auch mit dem Kopfe gearbeitet haben muss. Er folgte nicht sklavisch der Urschrift, sondern änderte, wo es ihm gut schien. Überhaupt stand er seiner Vorlage im allgemeinen recht selbständig gegenüber. Das zeigen im kleinen schon Formen wie *Lucifer* und *corizando,* wo P. *Luciper* und *coriſando* hat. An andern Stellen entspricht umgekehrt dem *Lucifer* in P. ein *Luciper* in R. und dergleichen. Durch das ganze Stück hin wechseln diese und ähnliche Formen[1]) in bunter Mannigfaltigkeit. Ganz auffallend tritt aber die entschiedene Selbständigkeit unseres Schreibers in der Bewahrung seiner Schreib- und Mundart hervor.

Wir gebrauchen diesen Doppelbegriff, weil fast überall da, wo der Schreiber in den deutschen Teilen des Textes seinen Weg für sich geht, Schreibgewöhnung und mundartliche Eigenheit zusammenwirken. Es ist daher keine saubere Scheidung möglich. In einzelnen Fällen zeigt sich freilich eine bemerkenswerte sprachliche Besonderheit, aber sie sind nicht belangreich genug, um eine getrennte Unter-

[1]) z. B. *Simon Symon, Caiphas Cayphas Kaiphas* und viele andere.

suchung von Schreibart und Dialekt zu rechtfertigen. In der Mehrzahl der Beispiele liegen sogar rein orthographische Erscheinungen vor.

Durchgehends zeigt sich z. B. im Konsonantismus eine gewisse Neigung zur Vereinfachung der Lautzeichen: statt des *tt* in P.[1]) hat die Dirigierrolle vorwiegend *t* (besonders in *got*), und auch sonst werden Konsonanten ausgelassen: *orlaupp* wird zu *orlaup*, *mentſch mentſchen* zu *menſch menſchen*, *thufel* zu *tufel*, *mynn* zu *myn*, *Johannes Johanni* zu *Joannes Joanni* und vieles andere. Freilich bietet R. wiederum ein *cz (zc)* und *dt*, wo P. ein einfaches *z* und *t (d)* hat, oder ein regelmässiges *ſſo* gegenüber *ſo* in P., aber auch diese Beispiele sind nur der Ausfluss einer fest ausgebildeten Schreibgewohnheit. Sie tritt weiterhin deutlich hervor im Gebrauche der Verbindung *ck*. Während nämlich P. im Auslaut fast immer, im Inlaut oft *gk* hat: *ſwigk*, *gangk*, *geweldigk*, *Wengker* u. s. w., setzt der Schreiber von R. dafür, wenn nicht immer, so doch mit auffallend häufiger Wiederholung *ſwick ganck* u. s. w., ein Zeichen, dass ihm das *gk*[2]) in dieser Verwendung ungeläufig war.

Mit grosser Regelmässigkeit schreibt er ferner *ei* statt des *ey* der Vorlage. Fast nur in *eya* und *neyn* — auch hier feste Regel! — behält er die vorgefundene Schreibart bei, sonst setzt er in überwiegender Anzahl *geiſt leit heiſſen beiden* (inf.) *-heit -keit* u. a. gegenüber *geyſt leyt* u. s. w. in P. Ausschliesslich herrscht sogar das *ei* in *meinſter*.

Ebenso vorwiegend tritt *i* an Stelle von *y*, um den einfachen Vokal zu bezeichnen. Die Fälle sind so zahlreich, dass nur einige als Beispiel gelten sollen: die *ych yn byſt blynt kynt wyber lypp ſpyſſe wylle myt nyt* u. s. w. in P. erscheinen in der Abschrift R. als *ich in biſt blint* u. s. w. Daneben begegnet natürlich auch *y*, und zwar lässt sich hier die Beobachtung machen, dass der Schreiber insofern eine Scheidung durchführt, als er vorherrschend *y* für die Länge, *i* für die Kürze verwendet, während in P. beide Zeichen ohne Unterscheidung der Quantität gebraucht werden.

---

[1]) Wenn im folgenden P. (an dem doch auch der Schreiber der Rolle beteiligt war) mit R. verglichen wird, so handelt es sich vorwiegend um den von Hand A geschriebenen Hauptteil. Die Zusätze von B und D stimmen, besonders im Konsonantismus, ungefähr damit überein, konnten also in einigen Fällen mit P. schlechthin gleichgesetzt werden. Die Erweiterung von C (Krämerszene) wurde natürlich ausgeschaltet und konnte vielmehr in Einzelfällen zu R. gezogen werden, um einige Wahrnehmungen zu stützen.

[2]) Das sonst so sehr häufig in gleichzeitigen Schriftstücken, besonders auch in hessischen Urkunden, begegnet.

Dass er überhaupt darauf bedacht war, die Schriftzeichen möglichst den Lauten anzupassen, scheint weiter seine Verwendung des *ie* zu zeigen. Er benutzt es zur Bezeichnung diphthongischer Aussprache; denn so sind auch die sehr zahlreich belegten Formen *dieſſer dieſſe dieſſes* u. s. w. zu deuten, die er regelmässig statt der *diſſer diſſe diſſes* seiner Vorlage einsetzt. Sie sind kaum durch Übergang zu nhd. Dehnung zu erklären[1]), vielmehr ist diphthongische Geltung anzunehmen, die sich hier und da (und nicht allein im md.) gezeigt haben muss und wohl auch in der durch zweigipflige Aussprache zu erklärenden Schreibung *dijt* (2660) vorliegt[2]). Ferner spricht für die Verwendung des *ie* zur Wiedergabe des Diphthongen weniger die Form (825) *geniſſen* P. *genieſſen* R. (denn daneben findet sich auch *vordriſſen*), als vielmehr der dreimal (6242. 2827. 3198) belegte Imperativ *ſiech*[3]) (*ſich* P.), wozu noch der Imperativ *riechte* (4128, *richt* P.) zu stellen ist. Die Diphthongierung oder der Nachklang entstand wohl unter Einfluss des nachfolgenden gutturalen Spiranten. Willkürliche Schreibung ist nicht anzunehmen, denn sie kommt auch sonst noch vor, nicht nur im Alsfelder Spiel (453 *giecht*, Hand B), sondern auch u. a. in hessischen Urkunden[4]).

Diese Unterscheidung im graphischen Ausdruck der verschiedenen Quantitäten des *i* beruht zum Teil schon auf mehr als blosser Schreibgewohnheit und -absicht. Wir wissen allerdings nicht immer, ob auch in P. diphthongische Aussprache vorliegt, wo einfaches *i* geschrieben steht; aber ein anderer Fall beweist, dass über die vom Schreiber der Rolle geübte lautgetreue graphische Unterscheidung hinaus schon mundartliche Abweichungen mit im Spiele sind. Während nämlich in der Hauptmasse der angeführten Beispiele beide Schreiber mit dem *i* oder *y* einen ausgesprochenen *i*-Laut wiedergeben, verrät sich andrerseits die mundartliche Verschiedenheit deutlich in der Schreibung des Dativpronomens *mir, dir, (ir)*: R. hat regelmässig *dyr dir* und *myr mir* (dazu *ir*), also zweifellos *i*-Qualität. In P. dagegen herrscht

---

1) Denn schon in früher Zeit finden sich vereinzelt Belege mit *ie*; s. Weinhold mhd. Gr.[2] § 485—7.

2) Vgl. dazu noch heute wetterauisch *deatt deatz'* (Weigand, Zs. 7, 551).

3) Daneben in beiden *ſich* (787. 814. 3280. 6108); 2111 auch *ſe* P. *ße* R., das wegen seiner Isoliertheit auch für *ſo* verschrieben sein kann.

4) z. B. in einer Auflassung aus Alsfeld v. J. 1365: *geriechte geriechtes*, bei A. Wyss, Urkdb. d. Deutschordensballei Hessen (Public. a. d. k. preuss. Staatsarchiven Bd. 73) 3, 52; das. auch 3, 35; ferner Hess. Urk. hg. v. L. Baur 4, 252.

dir, das durch die noch weit häufigere Form *der* und durch das fast ausschliesslich herrschende *mer* (dazu *er*) als Abschwächung erwiesen wird.

Dass der Schreiber der Dirigierrolle in der Orthographie seinen eigenen Grundsätzen folgte, beweisen ferner folgende Erscheinungen:

während P. für die Laute *o* und *ö* unterschiedslos nur das Zeichen *o* verwendet, finden wir in R. an vielen Stellen den Umlaut ausdrücklich bezeichnet: *hoere hôre môget ſchône tôden tôchter* u. s. w.;

für die sehr zahlreichen *ai (ay) oi (oy) oe* der Vorlage hat der Schreiber der Rolle fast stets blosses *a* oder *o*: *groß erloſt rot brot fro hobe loßet hoſt von wol gethan zumal qwal radet ſtraß* u. s. w.[1]) (*groiß erloiſt* . . . *raidet ſtrayß* in P.);

der Diphthong *ou*, der in P. fast regelmässig zu *eu* umgelautet erscheint (*gleuben heubet* u. s w.) bleibt in R. in überwiegender Mehrzahl rein erhalten: *glouben glauben houbet* u. a.;

monophthongiertes *o* (< *uo*) der Vorlage erscheint als *u (furen furt)*; freilich ist es nur selten belegt (3510. 3530. 5504), aber ein Schreibfehler zeugt für die bestimmte Absicht: 3510 (Bl. 20[b]) stand anfangs *foren* wie in der Vorlage, wurde jedoch noch in *furen* geändert;

das *hie* (Pron. 3. Pers.) der Vorlage erscheint durchweg als *he* (einmal auch *hee*), desgleichen *viel* als *vel* (nur einmal *vil*); auch hier findet die Beständigkeit der Schreibung ihre Bestätigung: in der Krämerszene, also bei demselben Schreiber, finden wir stets *hee (he)*, aber nicht *hie*.

Dazu mögen endlich einige Fälle gerechnet werden, die nicht nur Selbständigkeit des Schreibers beweisen, sondern auch in rein sprachlicher Hinsicht bemerkenswert sind, und um so mehr eine kurze Betrachtung verdienen, als sich nur in seltenen Fällen unmittelbare Vorlage und Abschrift mhd. Schriftwerke sicher nachweisen lässt[2]). Sie betreffen einige Veränderungen von Stammsilbenvokalen, und zwar folgende:

---

[1]) Nur in *raid (raidt, rayd) noit, toit* treten noch wiederholt die Schreibungen mit *i* auf.

[2]) Ein Beispiel wären etwa die Korrekturen in der Engelberger Verdeutschung der Benediktinerregel; s. Socin, Schriftspr. und Dialekte 127 f.

Während der Schreiber von R. das *ei (ey)* seiner Vorlage in der Regel getreu wiedergibt, macht er in einem einzigen Worte eine Ausnahme: in *heilig* erscheint *ei* zu *i* gekürzt. Den Formen von P. 1138. 1531 *heilger*, 3748. 3826. 3934. 7958. *heilliger* entspricht in R. überall *hilliger*[1]).

Das Pluralpossessivum der zweiten Person erscheint in P. stets als *uwer, uwerm* u. s. w. Der Schreiber von R. dagegen hat nur zweimal (1722 und 2712) *uwer* aus der Vorlage übernommen, in allen anderen Fällen — 17 im ganzen — schreibt er *ewer*. Nicht nur durch diese grosse Anzahl von Belegen wird durch C der vollzogene Lautwandel als Regel erwiesen, sondern noch dadurch, dass auch auf dem Zusatzblatte 45ᵉ (von C, dem Schreiber der Rolle!) das Pronomen zweimal in der nämlichen Schreibung vorkommt (4218 und 4220); ferner dadurch, dass auch die Krämerszene (wiederum Schreiber C) 7563 *ewern* und 7564 *ewer* enthält, dagegen kein *uwer*[2]). Zu bemerken ist hier, dass, während *ewer* bereits den Lautwandel vollzogen hat, in anderen Belegen — graphisch wenigstens — noch altes *u (uw)* = *iu iuw* erscheint. Also 5976 *getruwen*, 2119. 5786. 6595 *getruwer*, 1152 *ungetruwer* u. s. w., Formen, die wohl *ü*-Laut annehmen lassen, ebenso wie die sehr zahlreichen *hute lude frunt*. Während daher in diesen Wörtern R. noch auf der Lautstufe von P. steht, lässt sich in dem einzigen Wort *ewer* ein Fortschritt der Vorlage gegenüber erkennen, eine Erscheinung, die gleich noch in einem anderen Beispiele zu beobachten sein wird, nämlich in der auffälligen Behandlung von *i* > *ei*.

P. hat noch durchgehends den alten Vokal *i*, zeigt also *rich glich ſwigk ſwigen ſtryden wile dyewyl bywylen wypp wiber lipp ſy* (3. Sg. Konj.) *ſiſtu* (2. Sg. Konj.) *wyß (albus) wyßſagen gehygen gebenediget ryngelyn frewlyn* u. s. w. Die Schreiber von P. werden auch dieser Schreibung gemäss noch *i* gesprochen haben; das geht aus dem sonstigen Charakter der Laute wohl zweifellos hervor, trotzdem sich einmal mit umgekehrter Schreibung *vorwyßet* (6123; = *verwaiſt*) findet[3]). Auch in R. finden wir durchweg das *i (y)* in

[1]) Der eine Fall 2059 *heilger* P. *heiliger* R. ist dem gegenüber nur als Versehen zu betrachten und hebt die allgemeine Regel nicht auf. Dazu kommt übrigens noch 6372 *Heynrich* P. *Hynrich* R.

[2]) Auch rein graphisch betrachtet, ist die Form *ewer* so ausschliesslich dem Schreiber von R. eigen, dass er in V. 7884 (Hand B) das *euwer* der Vorlage, das doch wohl seine eigene Aussprache genau wiedergibt, nicht herübernimmt, sondern auch hier sein *ewer* setzt.

[3]) Was auch wohl blosser Schreibfehler ist; es reimt auf *gereyßet*.

den genannten Beispielen wieder. Dagegen zeigt sich auffallenderweise, dass ein einziges Wort mit diphthongiertem Vokal erscheint: in allen Fällen, wo P. *zyt* hat, sowohl alleinstehend wie auch im Reime auf *nyt ſtryt ſyt zyt anlyt* (3 Sg.), in all diesen Fällen hat R *zeit*, im ganzen zehnmal[1]. Diese Erscheinung wird nicht nur durch ihre Häufigkeit zur Regel, sondern noch besonders dadurch, dass der Schreiber der Rolle (der Erweiterer C der Spielhandschrift!) auch auf seinem dem Spieltexte eingefügten, zeitlich von R. ziemlich weit entfernten Zusatzblatt 45[a] die Form *alzeit* (gegenüber *alzyt* P.) schreibt; ein Beweis, dass er in diesem einen Worte ausschliesslich die diphthongierte Form anwandte. Hier hat er demnach auch *ei* gesprochen. Ob in jenen anderen Wörtern ebenfalls, bleibe dahingestellt; es scheint kaum so, denn wo er einmal das *ei* für *zeit* anwandte, wäre ihm auch wohl in einem der übrigen zahlreichen Fälle *ei* statt *i* in die Feder gekommen. Allerdings findet sich noch einmal jenes merkwürdige *ei:* 6863 hat P. *ſyt* (2. Plur.), R. aber *ſeit*, während diese Form sonst immer als *ſijt* erscheint (achtmal), auch in P., daneben auch einmal als *ſyt* (5282). Hält man dazu noch die Formen 2285 und 2616 *ſij* (3. Sg. Konj.) — daneben jedoch 2077 *ſij* P. *ſy* R. — und vom gleichen Schreiber in der Krämerszene 7557 *ſijn* (Poss. Acc. Plur.) und 7524. 7546. 7584 *drij*, so ist für jene Form *ſeit* (*ſijt*) wenn nicht durchgeführte Diphthongierung, so doch wenigstens zweigipflige Aussprache zu vermuten[2]. Nach alledem hätte dann der Schreiber der Rolle sicher in dem Worte *zeit* und wahrscheinlich auch in den entsprechenden Formen des Hilfszeitwortes *ſein ei* gesprochen, in allen übrigen Belegen aber *i*[3].

[1]) Nämlich 2401. 3350. 3670. 3676. 4128. 4242. 4256. 4330. 5282. 6380.

[2]) Vgl. auch die Form *ziit*, die z. B. im Friedberger Urkundenbuch (mir durch Hrn. Prof. Schröders Güte schon in den Korrekturbogen zugänglich) hin und wieder begegnet, so 1, 352. 414; *geziiden* 1, 529; doch auch einfaches *i* durch *ii* wiedergegeben. Aber daneben *zieten* 1, 529, und sogar *heilallegeſchreiit* 1, 518, also wohl die Zweigipfligkeit noch sehr schwankend.

[3]) Dass ein solches Vorgreifen des Lautwandels sich zunächst in einzelnen Wörtern äussern kann, während die Menge des Wortschatzes zurückbleibt, und dass umgekehrt bei allgemein vollzogener Diphthongierung einige wenige Wörter auf alter Stufe stehen bleiben, ist schon wiederholt betont worden. In der Mülheimer Mundart (Maurmann, Die Laute der Ma. v. Mülh. a. d. Ruhr, nach Wrede [s. u.] 273) herrscht neben *is* schon *frei*, im nordschweizerischen und elsässischen desgleichen (Wrede, Za. 39, 289), und umgekehrt trat z. B. „in ganz Schwaben während der Reformationszeit *ei* an Stelle von *i*, nur in Oberschwaben, in und um Rottweil, blieb noch in einigen Wörtern (*mi*ⁿ *di*ⁿ *si*ⁿ *gsi*ⁿ) die alte einfache

Endlich zeigt sich ein Fortschritt vom mhd. zum nhd. gegenüber der Vorlage auch im Gebrauche der Negation *en*. Der Schreiber mag sie wohl schon als veraltet empfunden haben, denn von den dreizehn Fällen, wo er sie in seiner Vorlage fand, behielt er sie in elf Fällen noch bei (785. 1348. 1688. 2133. 3526. 4000. 4901. 5606. 7091. 7267. 7281), liess sie aber zweimal schon weg:

4919 *Ir Judden ich wel ewer nit ſchonen me (ich enwel uwer* P.*)*

6283 *Her Lucifer das kan ich nit durchgrynden (das enkan ich nicht* P.*)*

Im Anschluss an diese sprachlichen Erscheinungen sei noch mit wenigen Worten auf die Mundart der Dirigierrolle eingegangen. Es ist ohne weiteres klar, dass sie ebenso wie die ihrer Vorlage dem oberhessischen Sprachgebiet angehört. Sie zeigt in der Mehrzahl der Wortformen und Schreibungen dasselbe Aussehen wie das Spiel selbst, wie ferner das „hessische Weihnachtsspiel" und die Friedberger Dirigierrolle, wie aus früherer Zeit das Leben der heiligen Elisabeth und andere oberhessische Denkmäler; nicht zum

Länge". (Socin, Schriftspr. u. Dial. 179). Was freilich die lautphysiologische Erklärung betrifft, so bietet gerade unser Beispiel *zeit* [a]) einige Schwierigkeit. Wrede (die Entstehung der nhd. Diphth. Zs. 39, 257 ff.) sieht die Ursache der Diphthongierung in der Synkope und Apokope der Ableitungs- und Flexions-e mit folgender Zirkumflektierung, dann Differenzierung des Stammsilbenvokals. Tatsächlich scheinen jene Mülheimer und andere von ihm angeführte Belege seine Erklärung glaubhaft zu machen, aber gerade das Beispiel unserer Dirigierrolle spricht eher dagegen. Es ist begreiflich, dass eine Wortgruppe, die z. B. stammauslautende Liquida zeigt, auf einer andern Diphthongierungsstufe stehen kann als eine gleichzeitige Gruppe von Wörtern mit stammauslautendem Nasal. Aber innerhalb einer derartig durch den Stammauslaut verbundenen Gruppe wäre es doch wohl auffallend, wenn sich ein einzelnes Wort von der ganzen Gruppe trennte und allein vorauseilte Ein solcher Fall scheint aber hier vorzuliegen. Denn während durchweg *zeit* herrscht, erscheinen daneben *wipp lipp,* die doch offenbar wegen des Verschlusslautes zu derselben Gruppe zu stellen sind. Man möchte deshalb nicht nur keine Diphthongierung in *zeit* erwarten, sondern eher umgekehrt diphthongiertes *weip* gegenüber einem *zit;* denn von Wörtern der gleichen Gruppe mussten doch vor allen diejenigen dem neuen Lautwandel zugänglich sein, die über die grössere Zahl von apokopierungsfähigen obliquen Kasus verfügten, und die Feminina demnach zunächst rückständig bleiben.

[a]) Es scheint übrigens nicht allein dazustehen. „Die Erfurter Chronik von Konr. Stolle [hg. v. Hesse im Lit. Ver. Bd. 32] hält starr am heimatlichen Dialekte fest, hin und wieder nur erscheint *czeit*." So wenigstens F. M. Schilling, die Diphthongisierung der Vocale *î*, *iu* und *û*, Progr. Werdau 1878, S. 30. Eine kurze Nachprüfung in Anfang, Mitte und Ende der Chronik ergab allerdings auf drei Dutzend *czit* kein einziges *czeit*.

wenigsten steht sie auch mit oberhessischen Urkunden in nächster sprachlicher Verwandtschaft. Sie noch enger zu begrenzen, ist jedoch kaum möglich. Denn der Laut- und Formenreichtum gerade des Mitteldeutschen schliesst von vornherein eine ganz sichere enge Festlegung aus. Wenn z. B. Weigand (Zs. 7, 550 ff.) für die Friedberger Dirigierrolle insbesondere wetterauische Mundart in Anspruch nahm, so stand er wohl zunächst unter dem Einfluss der Vorstellung, dass die Handschrift in Friedberg auftauchte und somit gleich an eine gewisse Ortsüberlieferung geknüpft war. Was er gerade wetterauische Färbung nennt, greift sogar weit über die Wetterau hinaus[1]). Umgekehrt hat man z. B. in dem Alsfelder Spiele niederdeutsche Elemente finden wollen[2]), und so hat auch hier das Bestreben, aus der Mundart auf den Ort der Entstehung zu schliessen, zum Teil nur auf unsichere Vermutungen geführt. Was eine nahe örtliche Begrenzung unmöglich macht, ist vor allem die Willkürlichkeit der Schreibung. Und wenn auch hierin der Schreiber der Dirigierrolle (auch mit seiner Vorlage verglichen) noch eine ziemlich rühmliche Ausnahme macht, so lässt sich trotzdem auch aus seiner Schreib- und Mundart kein Schluss auf seine Heimat ziehen. Ein Wort nur könnte eine nähere Bestimmung zu geben scheinen und zugleich auch wieder die Bezeichnung oberhessisch zu verbieten: das regelmässig wiederkehrende *hillig* gegenüber dem *heilig* der Vorlage (s. oben S. 34). Nach Weinholds Angabe (mhd. Gr. § 199) scheint die Lautverkürzung ziemlich allgemein über Mitteldeutschland verbreitet gewesen zu sein, doch herrscht in den hessischen Quellen durchaus *heilig* oder *helig*, und zwar nicht nur in Oberhessen, dem Lahngau und Niederhessen, sondern noch weit nach Thüringen hin[3]).

---

[1]) Denn Formen wie *ab dach addir brengen geſchrebin* statt *ob doch oder bringen geſchriben* u. ähnl. sind nicht nur in ganz Oberhessen gebräuchlich, sondern überhaupt in Hessen schlechtweg, ja sogar noch in weiten Grenzgebieten östlich und westlich.

[2]) Schon Vilmar Zs. 3, 479; sogar noch Froning nennt als Beispiel dafür das Personalpronomen *hie he!*

[3]) Als Belege mögen dienen: Elisabeth 2069 u. ö. *heilic*, ferner *heilicheit heiligtum* u. a. neben *helic* 2053 u. ö., *heligen* 2149; ferner aus Urkunden bei Wyss [s. ob. S. 32 Anm. 4.] *heligen* 2, 452; *heilgin* 2, 494; *heylegin* 2, 503; *heyligin* 2, 506; *heiligen* 3, 216; *heyligen* 3, 229 (Erfurt); *Heiligenbach* (am Vogelsberg) 3, 35; *Heilgenberg* (bei Felsberg in Nd.-Hessen) 3, 221; in Baurs hess. Urk. *allerhelgin* 4, 255; *heilligen* und *helligen* 4, 213; *heligen* 4, 278; im Friedberger Urkdb. *heilgen* 1, 352; *heilge* 1, 393; *heilegen* 1, 125. 419; *heiligen* 1, 431. 467; *allerheilgist* 1, 457; *heiligin* 1, 498; *heilgen* 1, 521; daneben *zu den heligen, an den helen sundac* 1, 65; aber nirgends *hillig*. Auch *Heinrich, Henrich*, aber kein *Hinrich*.

Dagegen ist ja die Kürze *hillig* niederdeutsch, besonders auch kölnisch als herrschende Form bekannt. Wenn sich auch in der Dirigierrolle keinerlei Anklang an diese Mundarten findet, so könnte man doch an einen vermittelnden Dialekt denken, etwa den siegerländischen[1]). Aber aus dem einen Wort *hillig* lässt sich nichts sicheres schliessen. Es muss mit dieser Kürze auch in anderen Gegenden fast unvermittelt aufgetaucht sein[2]), und so müssen wir es auch in unserem oberhessischen Denkmal hinnehmen, so einsam es dasteht.

Überblicken wir zum Schluss den Gang der Untersuchung in diesem und dem vorigen Abschnitte, so ergibt sich aus beiden eine hinreichende Charakteristik unseres Schreibers. Seine Selbständigkeit gegenüber der Vorlage, die sich früher erwiesen hatte, ist hier bestätigt worden. Wir sahen, wie er auf ziemlich regelmässige Scheidung von Kürzen und Längen achtet, wie er lautentsprechende Schriftzeichen anwendet und überhaupt in der Schreibung der Wörter nach festen, einheitlichen Grundsätzen verfährt. Wenn auch in all diesen Eigentümlichkeiten nicht immer eine bestimmte Absicht, sondern oft nur eine unbewusste, auf Gewohnheit gegründete Befolgung eigener Schreibweise liegt, so verrät sich doch auch hier eine begabte, geistig nicht unbedeutende oder ungebildete Persönlichkeit. Das ist derselbe Eindruck, den wir auch früher schon empfangen hatten, als es sich zeigte, dass die Schreiber B und C in gleicher Weise, fast wie in schönem Wettstreit, der Spielhandschrift lange Zeit hindurch die eingehendste Beschäftigung und Aufmerksamkeit zugewandt haben; als es sich ferner zeigte, dass

---

[1]) In der älteren Zeit (z. B. Siegener Urkdb. hg. v. Philippi 1887, also bis zum J. 1350) herrscht *heilig;* später aber wird *hilig* sehr verbreitet, besonders um die Wende des 15/16. Jahrhunderts. Die Bruderschaft der Stahlschmiede bewahrt *des hilgen cruces kiste,* auch ihre Handwerksordnung bietet diese Wortform oft; s. H. v. Achenbach, Aus des Siegerlandes Vergangenheit (1897) S. 32, 35 ff.; daselbst S. 7 auch *zum helligen geyst.* Ferner der Ort *Hilchenbach* bei Siegen, dem in Hessen *Heiligenbach* gegenübersteht (s. S. 37 Anm. 3.); neben *Hilchenbach* begegnet *Helchinbach* (z. B. bei H. v. Achenbach, Gesch. d. Stadt Siegen 1894), auch *Heylchenbach Heylichinbach* (Siegener Urkdb. 1, 147. 39).

[2]) So steht es z. B. in den von Grieshaber Germ. 1, 445 ff. mitgeteilten Predigten aus dem 13. Jh. Wiederholt findet sich hier *hilig hiligen hiliclich hilicheit* (nur einmal *heiligen*), und daneben weisen doch nicht nur die von Grieshaber selbst S. 441 hervorgehobenen Erscheinungen, sondern auch die regelmässig gebrauchten Formen *parpein parfuz zwelfpoten* u. ä. ziemlich bestimmt auf bair.-österr. Herkunft der Predigten hin. Auch alemannisch tritt vereinzelt *hilig* auf; Weinhold Mhd. Gr.[2] § 128.

der Schreiber C bei der Herstellung der Rolle eine ganze Reihe selbständiger Änderungen anbrachte, die nicht nur von augenblicklichem Nachdenken zeugen, sondern auch von Bekanntschaft mit biblischer und liturgischer Literatur.

3. Der Text der Dirigierrolle.

Die gewonnene Erkenntnis, dass der Schreiber der Dirigierrolle ein Mann von einer gewissen natürlichen Begabung und erworbenen Bildung gewesen sein muss, möge man sich gegenwärtig halten, wenn es sich nun darum handelt, die grösseren Abweichungen der Rolle vom Texte des Passionsspiels zu untersuchen.

Geringerer Veränderungen im Wortlaute wurde bereits gedacht. Hauptsächlich waren es geschickte Wortumstellungen in den lateinischen Bühnenanweisungen und besonders auch in einigen deutschen Versen, wodurch ein gewandterer Rhythmus erzielt wurde.

Für die Textgeschichte unseres Spiels werden jedoch erst eine Reihe anderer Erweiterungen oder Auslassungen wichtig, die nicht an wenige Worte gebunden sind, sondern den Inhalt längerer Reden und ganzer Auftritte betreffen.

In dieser Hinsicht ist zuerst das Verhältnis zu untersuchen, in dem der Text der Dirigierrolle zu den einzelnen Erweiterungen der Spielhandschrift steht.

Von diesen Erweiterungen sind diejenigen der Hand B, nämlich:

1. V. 352—459 (= Bl. 4^{e-f}) die Erweiterung der Teufelszene;
2. V. 3718—3983 (= Bl. 42^{e-l}) die Bannerszene;
3. V. 7632—7997 (= Bl. 80^{l-w}) die Grabeszene, die Erscheinung, Himmelfahrt und Ausgiessung des heiligen Geistes,

sämtlich auch in der Dirigierrolle enthalten, waren also dem Spiele bereits eingefügt, ehe die Rolle entstand.

Die Einschaltungen von Hand C, also vom Schreiber der Rolle selbst, nämlich:

1. V. 7455—72 (= Bl. 80^{f}) die Erweiterung des Auftritts zwischen Pilatus und den Wächtern;
2. V. 7483—7631 (= Bl. 80^{e-h}) die Krämerszene,

sind in der Dirigierrolle nicht enthalten. Da es nicht denkbar ist, dass C seine eigenen, bereits gemachten Einschaltungen später, als er die Rolle schrieb, ausgelassen habe — besonders die Krämerszene mit ihrer Komik hätte

er sicher nicht unterdrückt, das beweist späterhin die Betrachtung der Judasszene — so müssen wir das Gegenteil annehmen und sagen: die Dirigierrolle ist früher entstanden. Da die Schrift der Zusatzblätter 80^{e-i} von der der Rolle ziemlich stark abweicht, trotzdem sie vom gleichen Schreiber stammt (s. oben S. 8 f.), so müssen jene Einschaltungen von C wohl mindestens mehrere Jahre jünger sein als die Abfassung der Rolle.

Die Einschaltungen der Hand D waren folgende:

1. V. 460—463	(Bl. 4^f) Erweiterung der (schon von B besonders eingeschalteten) Teufelszene;
2. V. 5740—47	(Bl. 60^c) Erweiterung zur Kreuzschrift;
3. V. 6621—30	und 6637—40 (Bl. 70^c) Erweiterung zur Himmelfahrt des guten Schächers, und
V. 6647—52	(Bl. 70^d) Erweiterung zur Höllenfahrt des bösen Schächers;
4. V. 6320—51	(Bl. 80^y) Anrede der Gestirne;
5. V. 7998—8059	(Bl. 82^b—83^a)[1]) Aussendung der Apostel.

Davon finden wir nur die unter 3 genannten des Zusatzblattes $70^{c/d}$ in der Dirigierrolle wieder. Gleichwohl können die Einschaltungen 4 und 5 bei Verfertigung der Rolle ebenfalls schon vorhanden gewesen sein. Beide sind nämlich auf die Rückseiten zweier Blätter geschrieben, so dass sie vom Schreiber der Rolle übersehen werden konnten; noch dazu Einschaltung 4 nicht an der im Texte ihr zukommenden Stelle (bei V. 6320 = Bl. 68^a), sondern, weil sie auf das schon vorhandene Bl. 80^y geschrieben wurde, viel weiter hinten. Desgleichen steht Einschaltung 5 am Schlusse der ganzen Handschrift, noch hinter der *processio ludi*, konnte also auch hier leicht übersehen werden,

Dagegen sind die beiden ersten Zusätze von D allem Anscheine nach noch nicht vorhanden gewesen, als die Dirigierrolle entstand. Das Streben der Passionsspieldichter und -abschreiber ging ja immer dahin, den überlieferten Text — wenn es sich nicht gerade um langatmige Partien handelte wie etwa die ewigen Einleitungsreden des Augustinus im jüngeren Frankfurter Spiele — noch mehr zu erweitern. Besonders die komischen Stellen nehmen immer mehr überhand und werden aufs liebevollste ausgesponnen. Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass der Schreiber der Rolle sich die erste Einschaltung von D (460—463) hätte entgehen lassen. Es sind allerdings nur vier Zeilen, und er möchte sie auch deshalb nicht für wert gehalten haben, weil sie

[1]) Also auf dem Papier der Handschrift, nicht auf eignem Blatt.

mit einem Unsinn schliessen[1]); aber welcher Schreiber achtete wohl so genau auf den Inhalt der Reden, wenn sie nur Stoff zum Lachen gaben? Und gerade hier war das lärmende Davonrasen der Teufel im Gänsemarsch des lautesten Beifalls sicher. Mithin ist wohl anzunehmen, dass jene vier Zeilen ein späterer Zusatz sind. Ich möchte sogar vermuten, dass sie nicht nur spät abgeschrieben, sondern überhaupt spät entstanden sind, vielleicht sogar aus dem Kopfe des Schreibers D selber. Gegen lange Überlieferung scheint mir schon ihr geringer Umfang zu sprechen; die vier Verse machen eher den Eindruck einer jungen Gelegenheitsschöpfung, zumal da sie im Bau von der gewöhnlichen Überlieferung stark abweichen. Statt der üblichen Reimpaare haben wir hier mit einem Male Kreuzreim, dazu einen ganz unregelmässigen Versbau.

Auch die zweite Einschaltung von D, die in der Dirigierrolle fehlt, V. 5740—47, ist wohl später entstanden. Auch hier musste es dem schaulustigen Volke willkommen sein, zu sehen, wie Pilatus dem Knechte die Schrift einhändigt, und wie der Knecht nun — die Anweisung steht nicht da, es geht aber aus der Rede deutlich hervor — auf die Leiter steigt und den Zettel an das Kreuz nagelt. Auch diese Verse haben also dem Schreiber der Dirigierrolle offenbar noch nicht vorgelegen.

Es folgt daraus, dass die Hand D ihre Zusätze teils vor, teils nach Abfassung der Rolle machte; und da die Schriftzüge in den verschiedenen Zusätzen sich durchaus gleichen, und ferner auch Verwendung desselben Papiers für die Rolle wie für die Zusatzblätter von D nachgewiesen wurde (s. oben S. 19), so fallen die ganze Tätigkeit von D und die Herstellung der Rolle in einen ziemlich kurzen Zeitraum.

Die Entstehung aller dieser Zusätze, die auf besonderen Zetteln oder Bogen der Spielhandschrift eingefügt waren und vom Schreiber der Dirigierrolle übernommen wurden, erklärt sich aus der herkömmlichen Art der Überlieferung: aus vorhandenen Texten wurden die Szenen abgeschrieben, oft auch wohl nur nach dem Gedächtnis aufgezeichnet, in anderen Fällen wieder frei hinzugedichtet. In dieser Weise waren bereits jene Zusätze von B und D dem Spiele eingereiht worden.

[1]) Es ist wenigstens befremdlich, dass die Teufel singen:
Mir woln in die helle gan
und truren und weynen!
denn die Art, wie sie zur Hölle fahren *(currunt ad infernum, cantent)*, setzt eigentlich eine höchst aufgeräumte Stimmung voraus.

Auf gleiche Art sind auch die beiden Erweiterungen entstanden, die der Schreiber der Rolle selbst der Spielhandschrift einfügte, Erweiterungen, die uns als solche schon bekannt waren, die aber erst jetzt durch Vergleichung des Spieltextes mit der Dirigierrolle, in der sie ja fehlen, als sehr späte Zusätze zu jenem erwiesen werden.

Die erste dieser beiden Einschaltungen ist die weitere Ausführung des Auftritts zwischen Pilatus und den Grabeswächtern (7455—72). Sie umfasst nur 18 Verse und ist, ähnlich den Zusätzen von D, wegen ihrer Kürze wohl auch sehr jungen Daseins. Im übrigen ist sie nicht von Bedeutung, da sie nur einen schon vorhandenen Auftritt um ein kleines verlängert.

Wichtiger ist die zweite Einschaltung von C, die bekannte Salbenkrämerszene (7483—7631). Ihre Einfügung in das Alsfelder Spiel ist, wie bemerkt, jungen Ursprungs, sie selbst beruht jedoch auf sehr alter Überlieferung. Woher sie ursprünglich stamme, ist ungewiss und auch für unsern Zweck ohne Belang[1]). Wichtig dagegen ist, dass wir sie in einigen Vorläufern unseres Dramas verfolgen können. Schon die Frankfurter Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil (um 1350) enthält die Krämerszene nebst dem unmittelbar darauf folgenden Auftritte zwischen dem Engel und den drei Frauen am Grabe (= 364—388). Sonderbarer Weise wurden aber späterhin beide Auftritte aus dem Texte gestrichen; das geht daraus hervor, dass sie weder in der Friedberger Passion noch im Grundbestande des Alsfelder Spiels, also in zwei vom Frankfurter Spiel in gerader Linie abstammenden Texten, enthalten sind. Im Friedberger Spiel wurden sie auch durch die einschaltenden Hände nicht nachgetragen, im Alsfelder dagegen sind sie uns ja als nachträgliche Zusätze der Schreiber B und C schon bekannt. Auffallend ist dabei ferner, dass die, wenn auch ursprünglich aus zwei Bestandteilen zusammengewachsene, doch schon im alten Frankfurter Spiel sich als ein Ganzes darstellende Gesamtszene (Krämer und Engel am Grabe) später wieder auseinander gerissen wurde. In die alte, bei Baldemar noch ernst gehaltene Fassung drangen nach und nach die komischen Elemente der eigentlichen Quacksalberszene, wahrscheinlich von Südosten her, ein[2]). Vielleicht lag es gerade an diesen allzuniedrig-

[1]) Über die verschiedenen Ansichten s. besonders Heinzel, Abhdl. z. altd. Drama (= WSB ph.-hist. Kl. 134) S. 55 f.

[2]) Für die Herkunft von Südosten spricht wohl die feste und lange Überlieferung der Passions- und Fastnachtspiele in Tirol und Nachbar-

komischen Spässen, dass die Szene etwa von einem späteren, ernster denkenden Bearbeiter wieder beseitigt wurde. Wir wissen nichts über diese Zwischenzeit, und gerade das Drama, das uns Aufschluss geben könnte, das zweite Frankfurter von 1493, ist nur in zwei Aufzügen überliefert. Erst im Alsfelder Spiel finden wir die verlorene Spur wieder. Hier wurde — das ergibt jetzt die Untersuchung der Dirigierrolle — zuerst die zweite Hälfte jener ganzen Szene dem alten Texte wieder eingefügt, nämlich der von B eingeschaltete Auftritt zwischen den Engeln und den Frauen am Grabe (7632 ff.). Er enthält, besonders im Anfang (V. 7632—65) und stellenweis in der Mitte (7786—7833), noch die allgemeine Anordnung, die er schon bei Baldemar von Peterweil hatte, zeigt jedoch im Wortlaut der einzelnen Verse so starke Abweichungen, dass er oft nicht wiederzuerkennen ist[1]). Er hat demnach in jener Zwischenzeit einen ziemlich langen Weg machen müssen und ist in seinen stärker von Baldemars Text abweichenden Teilen wohl überhaupt das selbständige Werk eines unbekannten Verfassers.

Nach Einschaltung dieses Auftrittes und auch nach Abfassung der Dirigierrolle wurde dann endlich auch die erste Hälfte jener ganzen Szene ihrem ehemaligen Texte wiedergegeben: die Krämerszene (7483—7631). Sie zeigt uns deutlich ihren Weg. Nachdem sie die Reden des Marktschreiers und seines Knechtes in sich aufgenommen hatte (s. S. 42), kam sie geraden Wegs von Frankfurt her. Die meisten Verse der Dirigierrolle Baldemars stehen noch ganz unverändert da, sogar noch bis auf die Schreibung beibehalten. Das ist wohl kaum anders möglich, als durch Entlehnung aus der alten Quelle, von der noch in so später Zeit ein regelmässiger Abfluss stattfand. Frankfurt war gleichsam der Mutterboden, der zunächst seine Ableger nach Friedberg und Alsfeld verpflanzt hatte. Aber auch nach-

ländern. Am auffallendsten ist die Übereinstimmung zwischen Alsfelder Passion und dem vierten Sterzinger Spiel (hg. v. O. Zingerle, Wiener Neudrucke 9, 1886): Alsf. 7492—99 = Sterz. 17—24; Alsf. 7500—05 = Sterz. 43—48; ferner Alsf. 7490 = Erlauer Sp. (hg. v. Kummer 1882) III 84; Alsf. 7483—4 = Innsbr. Ost. 531—4; Alsf. 7494 f. = Innsbr. 551—3; endlich Alsf. 7604—07 = Erl. III 837—40 = Innsbr. 927—30 = Wiener Ost. (Fundgr. II) 321, 8—11. Diese letzte Stelle beweist auch das allmähliche Eindringen; sie allein ist auch in der Frankf. Dir. enthalten (376), die übrigen sind erst später gekommen.

[1]) Im allgemeinen entsprechen sich folgende Stellen: Frankfurter Dir. 378 = Alsf. 7632—42; Frankf. 379—80 = Alsf. 7648; Frankf. 381 = Alsf. 7651; Frankf. 381—82 = Alsf. 7652—55; Frankf. 384—88 = Alsf. 7660—5.

dem diese schon Wurzel geschlagen und sich kräftig entfaltet hatten, wurden ihnen abermals Reiser aufgeimpft, die wiederum, aber eins nach dem andern, aus Frankfurt gekommen waren: zuerst, freilich auf Umwegen, die Szene zwischen dem Engel und den Frauen am Grabe samt allem was folgt; dann nach einiger Zeit die Krämerszene.

Diese Tatsache erfährt eine überraschende Bestätigung durch eine andere Erweiterung, die ebenfalls der Schreiber C dem (wenn man so sagen darf) Gesamttexte eingefügt hat. Nur hat er sie uns nicht als besonderen Zusatz zur Spielhandschrift überliefert, sondern eben in unserer Dirigierrolle, zu der wir damit zurückkehren.

Es ist der Auftritt, in dem Jndas mit Caiphas um seinen Sündenlohn schachert. Wie beliebt er war, zeigt seine weite Verbreitung: er begegnet uns in einfacherer Form im Heidelberger Passionsspiel (V. 3127—3166) und im Freiburger (859—872), schon mehr erweitert in der Pfarrkircher Passion (512 ff.), noch weiter ausgeführt im Sterzinger Abendmahl (Pichler S. 27—29) und in dem bisher bekannten Alsfelder Text, endlich sogar von Jndas und Caiphas auf Pilatus und die Grabeshüter übertragen wiederum in der Pfarrkircher Passion (3007—27), wozu schliesslich noch das Fastnachtspiel vom Hasen (Keller Nr 35) erwähnt sein möge[1]).

Schon das Alsfelder Spiel bietet in seinen sechzehn Wechselreden eins der köstlichsten Beispiele für die Art dieser Komik, die es ganz auf den Beifall der Menge absah. Aber erst die Erweiterung, die uns der Schreiber C in der Dirigierrolle überliefert hat, übertrifft alle anderen derartigen Auftritte. Nach Vers 3225 der Vorlage sind volle zwanzig Verse in Rede und Gegenrede eingeschoben, nicht gerade geistreich, aber doch so drastisch, dass sie sich nicht durch Prosa umschreiben lassen:

3225 a) *Judas: Cayphas der phennig ist zubrochen!*
Cayphas: He wart mir in diesser wochen.
J.: Der phennig ist nit gancz!
C.: Spiel und slah en yn dye schancz!
e) *J.: Der phennigk ist bose!*
C.: He gilt dir nach eyn kalbs krieß!
J.: Der phennig ist nit groß genungk!
C.: Du tribest vil ungefugk!

[1]) Die Beliebtheit derartiger Schacherszenen zeigt ferner noch sehr drastisch die Sterzinger Mischhandschrift (V. 1294—1345): Jesus treibt die Wechsler aus dem Tempel, aber vorher findet ein förmlicher Korn- und Geflügelmarkt statt. (S. Wackernell 455 ff.)

i) *J.: Der phennig iſt zu kleyn!*
C.: Das du legeſt yn dem meyn!!
J.: Der phennig iſt zuryſſen!
C.: Du machſt dich ſere beſchiſſen!
n) *J.: Der pennig iſt vorgangen!*
C.: Ich wil das du wereſt gehangen!
J.: Der pennig hat die myncz vorlorn!
C.: Du machſt mich zu hant zum thorn!
r) *J.: Der phennig hat eyn ricz!*
C.: Das du miſt in der helle ſciczen!
J.: Der pennig iſt zyn[1])!
u) *C.: Du biſt beraubt dyner ſynne!*

Weshalb diese Erweiterung so wichtig ist, liegt auf der Hand: der Vers 3225 k

Das du legeſt yn dem meyn!

konnte nur, wie schon Prof. Edw. Schröder bemerkt hat[2]), auf Frankfurter Zuschauer berechnet sein. Auch hier haben wir also wieder ein Reis, das dem alten Boden entsprossen war und auf demselben Wege verpflanzt wurde, wie vorher die Grabesszene und nachher die Krämerszene. Und zu alledem ist es nicht zu viel behauptet, wenn man auch den Ursprung der ersten, engeren Fassung der Judasszene in Frankfurt sucht; sie stimmt in Ton und Stil so ganz zu der späteren Erweiterung, dass man beim Lesen der Dirigierrolle keine Unebenheit bemerkt. Denn dass auch die erste Fassung ein mehr oder minder später Zusatz ist, beweist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das dem Alsfelder aufs engste verbundene Friedberger Spiel, in dem sie fehlt[3]); und woher sollte sie sonst gekommen sein, wenn nicht dorther, wo die ganz gleichartige Erweiterung ihren Ursprung nahm: am Main.

Über die Art endlich, wie diese Erweiterung in die Dirigierrolle gelangt ist, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Die Regel für die Überlieferung geistlicher Dramen war wohl Abschrift nach Vorlage: das wird insbesondere für die ganze Frankfurter Gruppe durch die Verse der alten Dirigierrolle Baldemars wahrscheinlich gemacht, die noch genau so im jüngeren Frankfurter und auch in der Gruppe Friedberg-

[1]) Hs.: *zy'n*; ursprünglich wohl *von zynne*.

[2]) Frankfurter Münzzeitung 3 (1903), 422.

[3]) Sowie auch die S. 44 genannten Spiele, die wenig älter oder gar jünger sind als das Alsfelder.

Alsfelder Spiel wiederkehren; und auch die Krämerszene beruht wohl auf schriftlicher Überlieferung, denn sie enthält nicht nur die ernst gehaltenen Verse des Frankfurter Textes, sondern auch die Quacksalberszene, d. h. die komische Szene im engeren Sinne, zum Teil ganz in der Gestalt, wie sie uns ein Sterzinger Fastnachtspiel überliefert (s. S. 42 Anm. 2). Für die erweiterte Judasszene könnte man ja an mündliche Verpflanzung und Aufzeichnung nach dem Gedächtnis denken, denn die Erweiterung ist kurz und dazu in ihren komischen Reimpaaren geeignet, auch dem einfältigsten Hörer fest im Gedächtnis zu haften. Dagegen scheint die Art und Weise der Einfügung doch wohl für Abschrift nach vorhandener Vorlage zu sprechen. Zuerst nämlich kommt die alte Fassung mit vierzehn Versen (3212—25), dann folgen die zwanzig Zeilen der Erweiterung, und darauf wird die alte Fassung noch mit ihren zwei letzten Versen (3226—7) zu Ende geführt. Hätte der Schreiber die Einschaltung aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, so wäre wohl nicht recht ersichtlich, weshalb er die Vorlage unterbrochen hat, statt seinen Zusatz einfach an das Ende zu stellen. So aber hatte er seinen Grund zu der Art der Einschiebung: das letzte Verspaar der Erweiterung

Der pennig ift zyn u. s. w.

passte dem Sinne nach am besten vor das aufgesparte Verspaar der Vorlage

Der ift blyen u. s. w.

Hiermit wird eine Tatsache berührt, die für die Kenntnis der Aufführungsgewohnheiten in geistlichen Dramen nicht ohne Bedeutung ist; die vielleicht schon für alle Stücke anzunehmen war, aber erst durch die Alsfelder Dirigierrolle, wie mir scheint, in helleres Licht gerückt wird. Sie knüpft sich an die Frage nach der Entstehung der Erweiterungen.

Die eben besprochene Einschaltung zur Judasszene schien uns mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf schriftlicher Überlieferung zu beruhen. Doch gleichviel, ob schriftlich oder mündlich, ihre Einfügung lässt sich auf beide Weise erklären. Anders steht es jedoch mit den übrigen Veränderungen, die die Dirigierrolle dem Spieltext gegenüber aufweist. Während nämlich die Einzelverse der Judasszene auch in der Dirigierrolle naturgemäss die Gestalt eines einheitlichen, fortlaufenden Textes behalten, müssen wir bei allen anderen Veränderungen, da sie nicht einzelne Verse betreffen, den Zweck einer Dirigierrolle im Auge behalten

und uns vorstellen, dass die Rolle ja nur die Schlagverse längerer Reden auszuheben hat. Betrachten wir z. B. gleich den Anfang des Spieltextes und der Rolle:

P.	R.
Primo igitur omnibus perſonis ordinate in ſuis locis conſtitutis angeli canunt:	*Primo igitur omnibus perſonis ordinate in ſuis locis conſtitutis angeli canunt:*
Silete!	*Silete!*
Proclamator in medio ludi dicit:	*Proclamator in medio ludi dicit:*
Nu horet alle und vornemmet mich (u. s. w. bis V. 84)	*Nu horet alle und vernemet mich*
Deinde regens dicit rigmum:	
Nu ſwiget lieben lude (u. s. w. bis 104)	
Et ſic regens incipit canere:	*Et ſic regens incipit canere:*
Veni ſancte ſpiritus	*Veni ſancte —*
	Populus:
	Nun bidden (wir den hilligen geiſt)
Poſt hoc proclamator dicit rigmum:	*Inde proclamator:*
Ir lieben mentſchen alle (u. s. w. bis 132)	*Ir lieben menſchen alle*
	Et dividit ludum in tres dietas.

Wenn wir uns nun vorstellen, dass eine Dirigierrolle ja nur ein Auszug aus dem vorhandenen Texte ist, also scheinbar eine ganz mechanisch hergestellte Abschrift, und wenn wir dann die Anfänge unserer beiden Handschriften vergleichen, so scheinen die Änderungen der Rolle, besonders die Zusätze, zunächst die Annahme nahezulegen, dass der Schreiber neben der Vorlage P. noch eine zweite benutzt habe, aus der er seine Änderungen nahm. Aber diese Annahme erweist sich als unhaltbar. Denn einmal fehlt in der Handschrift P. jedes schriftliche Zeichen, jeder Verweis[1]), den der Abschreiber zu bequemerer Arbeit doch sicherlich gemacht haben würde, wenn er in den auszuhebenden Text von P. noch Zusätze aus einer daneben liegenden Vorlage hätte einschalten müssen. Sodann finden

[1]) Die verschiedenen Zeichen auf Bl. 1^{b} und 2^{a} konnten nicht dafür gelten; s. S. 8 Anm. 1.

wir die Änderungen der Rolle am Beginn und am Schlusse jedes Aufzuges und auch einmal in der Mitte des Aktes. Es hätte also die Vorlage, aus der die Änderungen zu holen waren, auch ihrerseits wohl eine vollständige Spielhandschrift sein müssen. Zwei Handschriften desselben Spiels aber, die nur an einzelnen Stellen von einander abwichen, wird es am selben Orte gewiss nicht gegeben haben, denn die Herstellung einer zweiten so umfangreichen Handschrift zu rechtfertigen, waren die Abweichungen doch wieder nicht wichtig genug.

Es bleibt also nur anzunehmen, dass der Schreiber der Dirigierrolle seine Streichungen oder Zusätze von selbst anbrachte. Dass es für ihn ein leichtes war, diese Änderungen an den nötigen Stellen vorzunehmen, ist natürlich, denn lange Beschäftigung mit dem Spiele musste ihn schliesslich so weit gebracht haben, dass er ganze Stellen auswendig wusste. Es ist also nicht zu verwundern, dass wir hier und da Änderungen vorfinden, die aus zweiter unmittelbarer Vorlage zu stammen scheinen, in Wahrheit aber vom Schreiber frei aus dem Gedächtnis aufgezeichnet worden sind.

Was jedoch wichtig erscheint — und damit kommen wir auf die früher angedeutete Tatsache — ist, dass jene Änderungen gerade der Dirigierrolle einverleibt wurden. Damit wird diese weit über ihren nächsten Zweck hinausgehoben. Für die Alsfelder Dirigierrolle im besondern war es nun möglich gewesen, sie als unmittelbare Abschrift ihres Spieltextes zu erweisen. Es wird also zur Zeit ihrer Abfassung keine ähnliche Handschrift vorhanden gewesen sein, die etwa schon die Abweichungen der Dirigierrolle enthielt. Um so bemerkenswerter ist es, dass der Schreiber diese mit selbständigen Änderungen versah, die vorher noch in keinem Texte gestanden hatten. Er betrachtete also die Rolle nicht als mechanisch herzustellenden Auszug, sondern gleichsam als eigenen Text, der ebenso gut wie die vollständigen Spieltexte in neue Formen umgegossen werden konnte. Und da ferner die Rolle nicht gut anders aufgefasst werden kann, als dass sie in erster Linie der Aufführung diente, so folgt daraus weiter, dass jene lebendige Fortentwicklung des Textes auch in der Darstellung von Bedeutung sein musste.

Versetzen wir uns in den Zusammenhang der beiden Texte. Die grosse Spielhandschrift hatte ihren Inhalt zu zwei (oder mehr) Aufführungen geliefert: in ihrer einfachsten

Form im Jahre 1501, mit den späteren Erweiterungen im Jahre 1511. Von diesem erweiterten Texte wird nun (wann, wissen wir nicht) die Dirigierrolle abgeschrieben, die ihrerseits abermals Erweiterungen zeigt, die jenem vollständigen Text fehlen. Aufgeführt waren diese Erweiterungen noch nicht, das beweist wohl mit Sicherheit der Umstand, dass die so vielfach benutzte, berichtigte und ergänzte Spielhandschrift nirgends Zusätze hat, die auf diese Erweiterungen Bezug haben könnten. Ob sie überhaupt, auch nach Abfassung der Rolle, aufgeführt wurden, wissen wir nicht; jedenfalls aber müssen sie zum Zwecke der Aufführung, und zwar einer Uraufführung, geschrieben worden sein. Es folgt daraus, dass der Text des Spiels, vielleicht auch des geistlichen Dramas überhaupt, unter Umständen von höchst beweglichem Bau war. Gerade gegenüber der oft unendlich starren Form, die ja in so zahlreichen Spielen nachweislich von einer Fassung in die andere herüber geschleppt wird, fällt es hier um so mehr auf, dass von Vorlage zu Abschrift, von Aufführung zu Aufführung nicht nur die Form verhältnismässig grosse Wandlungen durchmacht und die schriftliche Überlieferung von weit geringerer Bedeutung ist, als wir nach anderen Beispielen annehmen sollten, sondern auch dass der Schreiber die Änderungen in die Dirigierrolle einträgt, also für die Aufführung bestimmt. Vielleicht kannten die Mitwirkenden diese Änderungen schon oder erfuhren sie noch; immerhin aber werden wir annehmen müssen, dass auch für die Mitspieler eine hohe Beweglichkeit nötig war. Im einzelnen werden wir uns diese Erscheinung nicht genauer erklären können, doch gewinnt es allen Anschein, dass der Text nicht nur für die Darstellung, sondern auch wohl während der Darstellung in einer Weise gemodelt werden konnte, die schon fast an das Extemporieren späterer Zeiten erinnert.

Die Bedeutung dieser Textveränderung wird klarer werden, wenn wir auf das vorhin im Wortlaut mitgeteilte Beispiel aus dem Anfange des Stückes auch die übrigen Änderungen in Beschreibung folgen lassen. Schon jenes Beispiel zeigte uns, dass der Schreiber der Rolle für die beabsichtigte Aufführung die Rede des Regens strich, offenbar aus gutem Grunde, denn sie ist ja inhaltlich nur eine Wiederholung der Worte des Proklamators. Zugleich aber wird die Person des Regens zu einer gewissen Würde emporgehoben: er war eben der Leiter des Ganzen und überliess die Ankündigungen und Einführungen in das Spiel dem Proklamator. Dagegen behält der Regens auch in der

Dirigierrolle die eine Aufgabe, den Gesang *Veni ſancte ſpiritus* anzustimmen; das kam ihm allein zu[1]).

Während übrigens in der Spielhandschrift auf das *Veni ſancte ſpiritus* gleich die nächste Rede folgt, antwortet in der Rolle zunächst das Volk mit dem Gesange *Nun bidden wir den hilligen geiſt.* Diese Einfügung gehört wohl nicht ausschliesslich der Dirigierrolle an. Auch für die Aufführung nach der Spielhandschrift ist vorauszusetzen, dass auf das *Veni* u. s. w. das Volk antwortete. Freilich findet sich die deutsche Strophe in geistlichen Dramen nur sehr vereinzelt. Sie ist, soweit ich sehe, nur im Spiel von der heiligen Dorothea vom Jahre 1340[2]) und in der Innsbrucker Himmelfahrt Mariä überliefert[3]). Doch die Überlieferung sagt hier nichts. Bekannt war das Lied schon sehr früh[4]), weit verbreitet zu Ausgang des Mittelalters: Luther schätzt und erweitert es, in viele Gesangbücher fand es Aufnahme, im Munde der Bauern war es lebendig[5]). Es wird also auch in vielen geistlichen Dramen gesungen worden sein, trotzdem es in den Überlieferungen fehlt.

Nach diesem gemeinschaftlichen Gesange sprach dann, im Text beider Handschriften übereinstimmend, der Proklamator

---

[1]) Eben deshalb war, wenn nicht jeder der Mitspieler, so doch der Regens wohl noch ein Geistlicher. Vgl. dazu W. Bäumkers Urteil (bei Wetzer und Welte 11², 1463): „Immerhin blieb aber die Leitung der Spiele in den Händen des Klerus, und wie ernst dieser die Spiele nahm, geht schon daraus hervor, dass vor Beginn der Aufführung sämtliche Mitspieler niederknieten und das *Veni creator ſpiritus* oder „Nun bitten wir den heiligen Geist“ sangen.“

[2]) Hier beginnt der Proklamator: *Nu ſwiget ir jungen un̄ ir alten* und fügt am Schlusse dieser Rede nach einer Bitte an Gott und die hl. Dorothea hinzu:

Nu ſinge wir alle diſen leis:
Nu bite wir den heiligen geiſt etc. et cantat omnis populus.
(Hoffm., Fundgr. 2,285.)

[3]) Petrus sagt zu den drei getauften Heiden:

... ſinget: nû bit wir den heilgen geiſt
umb den rechten glouben aller meyſt. Deinde pagani recedunt cantantes: nû bit wir den heiligen geiſt ut ſupra.
(Mone, altt. Sch. 32.)

[4]) Wackernagel setzt es ins 12. Jahrh.

[5]) Vgl. bes. Hoffmann Gesch. d. d. Kirchenliedes (im Register); auch W. Bode, Quellennachweis über die Lieder des hann. .... Gesangbuchs, Hann. 1881, S. 241. Wenn jedoch Bode sagt, die Strophe **ward** vielfach in die mittelalterl. geistlichen Schauspiele eingewoben, so können ihm doch wohl nur die beiden oben genannten Spiele bekannt gewesen sein. Sonst könnte er etwa noch an Burkard Waldis' Verlorenen Sohn gedacht haben, wo der Leis ebenfalls gesungen wird (V. 219).

seinen letzten Abschnitt[1]), womit der Prolog schloss. Während nun der Text der Spielhandschrift gleich in die Teufelszene überleitet, bemerkt der Schreiber der Rolle noch ausdrücklich *Et dividit ludum in tres dietas.* Der Proklamator wird also mit einigen Worten dem Volke die Einteilung des Stückes bekannt gemacht haben, ähnlich wie es schon in der alten Frankfurter Dirigierrolle (342) heisst: *Augustinus coram populo proclamet dicens sine rigmo ut in die crastino revertatur.*

Auch sonst weist gerade die Rolle des Proklamators Abweichungen zwischen Spielhandschrift und Dirigierbuch auf. Die nächste, nach dem Eingange des Spiels, findet sich gleich hinter der einleitenden Teufelszene, vor dem Auftreten des Täufers (464). In der Spielhandschrift heisst es nach dem Abgange der Teufel:

Proclamator dicit rigmum superius notatum scilicet
Ir lieben mentschen —
Tunc Johannes Baptista exeat de deserto.

Der Proklamator wiederholt also die Rede, die er bereits gehalten hat (V. 107—132). In der Dirigierrolle fehlt diese Wiederholung. Nachdem Lucifer von seinem Fasse herabgestiegen ist, heisst es gleich:

Johannes Baptista exeat de deserto.

Diese Abweichung ist jedoch nicht von Bedeutung, vielmehr wird die Wiederholung der Rede in der Spielhandschrift nur auf einem Versehen beruhen. Dass der Proklamator seinen Spruch, in dem er der Volksmenge Verhaltungsmassregeln gab, zum zweiten Male hielt, war ganz überflüssig, nachdem das eigentliche Bühnenspiel mit der Teufelszene schon begonnen hatte. Vermutlich war diese, die ja ein später Zusatz ist und gerade im Texte der Spielhandschrift wiederum zwei Zusätze erfahren hatte, in der Vorlage zur Spielhandschrift schon von zweiter Hand eingeschaltet. Dann wäre es leicht anzunehmen, dass der Schreiber A (oder auch schon sein Vorgänger) durch irgend ein ungeschickt angebrachtes Verweisungszeichen beirrt wurde und dem Proklamator seine Rede zum zweiten Male in den Mund legte. Ich möchte daher vermuten, dass auch in der Spielhandschrift jene Wiederholung zu streichen sei. Der Urheber der Dirigierrolle handelte nur verständig, wenn er sie wegliess.

---

[1]) Der Schreiber der Rolle, der ja aus dem Gedächtnis veränderte, schrieb statt des *Post hoc proclamator dicit rigmum* einfach *Inde proclamator.*

Die übrigen Änderungen in den Reden des Proklamators sind dagegen Erweiterungen, und zwar Angaben des Wortlauts von dem, was jener zu Anfang oder Ende jedes Aufzuges zu sagen hatte. Zu Ende des ersten und Beginn des zweiten Aktes steht auch in der Spielhandschrift die Rede mit Worten angeführt. Dagegen hat am Schluss des zweiten Aufzuges (V. 5263) die Spielhandschrift nur die Weisung: *Hic proclamator dicit rigmum ponendo conclusionem secunde diei.* Denselben Satz übernahm auch der Schreiber der Rolle, fügte dann aber, ohne das *dicit* zu streichen, noch hinzu: *dicit Ir seligenn liebenn cristenlude*[1]). Auch zu Beginn des dritten Aufzuges hat die Spielhandschrift nur die Bühnenanweisung: *Deinde Proclamator dicit rigmum,* und auch hier setzt der Schreiber der Rolle wieder den Schlagvers der Rede hinzu: *Swiget lieben andechtige lude.* Beide Anfänge, zu Schluss des zweiten wie zu Beginn des dritten Aufzugs, lassen keine Bestimmung ihres Ursprungs zu. Sie finden sich in ähnlicher Gestalt sehr zahlreich[2]) und konnten auch unabhängig von einander an verschiedenen Orten entstehen, weil eine solche Aufforderung an die Menge ja nahe lag, genau so wie etwa die ewigen Variationen des bekannten *Nu swiget all gemeine Beide gross und kleine* oder *Nu höret all geliche Beide arm und riche.*

Endlich bringt die Dirigierrolle auch am Ende des ganzen Spiels noch den Schlagvers zur Schlussrede des Proklamators, freilich nicht von der Hand ihres Urhebers C. Die Vorlage hatte den Epilog vollständig angeführt, nämlich die Worte 8060—95: *Ach du armer sunder ewenig hore mich* u. s. w. Der Schreiber der Rolle jedoch wurde mit seiner Abschrift nicht ganz fertig. Er gelangte so weit, dass er noch die ihm vorliegende Einschaltung der Hand B bis zum Schlusse auszog (= V. 7990 *Uns synt alle sproch bekant*); dann aber bricht seine Arbeit unvermittelt ab. Da im alten Teil der Spielhandschrift (Hand A) nur noch der Epilog des Proklamators folgte, den der Schreiber der Dirigierrolle ja mit wenigen Worten hätte ausheben können, so muss eine besondere Ursache vorgelegen haben, dass er hier aufhörte[3]).

[1]) Über das dann noch folgende *Tempus dicit rigmum* und *Deinde Mors dicit rigmum* später.

[2]) z. B. Egerer Fr. 2775. 5670; Innsbr. Himmelf. Mariä 1; Innsbr. Auferst. 1162; Erl. Sp. I, 21; Trierer Marienkl. 279; Sterz. Pass. 2816; Pfarrk. Pass. 1; Haller Pass. 1198; Sterz. Mischhdschr. 13; Frankf. Dir. 479.

[3]) Wenn man nicht irgend ein äusseres Ereignis annehmen will, wodurch er mitten in der Arbeit abgerufen wurde. Vielleicht hat er dann ein paar Tage später sein Manuskript aus der Hand gegeben, im Glauben, fertig geworden zu sein.

Vielleicht wollte er die von Hand D hinter die *processio ludi* geschriebene Aussendung der Apostel (V. 7998—8059) noch aufzeichnen, aber auch sie war sehr kurz und wäre schnell zu erledigen gewesen.

Dagegen war schon bemerkt worden (S. 3 f.), dass die Handschrift der Dirigierrolle zum Schluss von den früheren Quaternionen plötzlich zu einem Senio übergeht, also noch einen grossen Raum nach Schluss des Spieles frei lässt (= Bl. 42ᵃ bis 45ᵇ). Anscheinend wollte der Schreiber wohl noch irgend einen besonderen Zusatz machen, der in seiner Vorlage nicht enthalten war. Jede Mutmassung über den Inhalt eines solchen Zusatzes ist natürlich unnütz. Für unseren Zweck ist es wichtig, dass der uns wohlbekannte, für die Pflege des Spiels eifrig tätig gewesene Schreiber B die Arbeit seines Vorgängers an der Dirigierrolle zu Ende führte. Er fügte den schon erwähnten Zusatz hinzu:

Mors
Tempus
Proclamator finit
In gottes namen faren myr.

Nun war aber dem Schreiber B das Spiel bereits bekannt, ja noch mehr, er war mit ihm eingehend vertraut. Er ergänzt aber die Dirigierrolle nicht nach dem Wortlaut des Spieles *(Ach du armer sunder)*, sondern lässt den Proklamator den altbekannten Leis anstimmen: *In gottes namen faren myr.*[1]) Auch hier zeigt sich, dass man sich nicht immer streng an den Wortlaut des überlieferten Textes anschloss, sondern nach Belieben Änderungen einführte.

Die wichtigsten Umwandlungen endlich, die der Verfasser der Dirigierrolle vornahm, zeigen ohne Zweifel die Rollen von *Mors* und *Tempus*. Schon das Friedberger Spiel hatte in der Einschaltung einer späteren Hand eine Anrede des Todes an Lazarus gebracht, dieselbe, die im Alsfelder Spiel V. 2295 ff. vorkommt. Dagegen ging das Alsfelder Spiel schon in seinem alten Bestande weiter, indem es vorher noch eine andere Anrede des Todes, gleichfalls an Lazarus und dann ans Volk, einschaltete (2155 ff.). Ausserdem verwandte es dieses Motiv noch ein zweites Mal: als Johannes der Täufer dem König Herodes sein sündhaft Leben vorwirft,

[1]) Dass der Proklamator ihn anstimmte und nicht (nach etwa vorausgegangenem Epilog) die Menge, zeigt wohl das *finit* und das Fehlen eines *Populus, Populus cantat* oder dergl. Natürlich wird das Volk dann gleich eingefallen sein. — Der Leis war besonders als Lied der Pilger und Schiffer viel gesungen; s. Hoffm., Gesch. d. d. Kl. 70. 72 u. ö.

erscheint plötzlich hinter ihm der Tod (V. 815): *Hic ſi placet Mors lento pede vadit poſt Johannem.*

Noch weiter als das Spiel geht aber die Dirigierrolle in der Verwendung der Gestalt des Todes, und nicht nur des Todes allein: sie gibt ihm noch einen Genossen zur Seite und führt die ganz neue Gestalt der Zeit in ihren Text ein.

Bereits in jenem Auftritt zwischen Herodes und Johannes dem Täufer lässt die Rolle neben dem Tode die Zeit erscheinen, und so heisst es nun: *mors et tempus lento pede vadit (!) poſt Johannem.* Später, in der Szene mit Lazarus, tritt nur der Tod auf; das scheint erklärlich, denn hier handelte es sich nur darum, die Schrecken des Todes der Menge möglichst eindringlich vorzuführen. Die Gestalt der Zeit aber hätte, trotzdem sie jenes vorbedeutende Auftreten des Todes in der Täuferszene begleitet, hier nur abschwächend gewirkt. Leider bleibt diese neue Gestalt für uns schattenhaft. Es wird allerdings zweimal, am Ende des ersten (V. 2910) und auch des zweiten Aufzugs (5263), ausdrücklich in der Dirigierrolle gesagt: *Tempus dicit rigmum*, und auch der ergänzende Nachtrag vom Schreiber B am Schlusse des Ganzen: *Tempus* wird in demselben Sinne aufgefasst werden müssen; aber damit wissen wir nur, dass auch diese neue Gestalt zu den redenden Personen gehörte. Was sie zu sagen hatte, und wie diese Allegorie des näheren vom Dichter gedacht war, entzieht sich unserer Kenntnis, da auch nicht einmal ein ausgehobener Schlagvers ihre Reden andeutet.

Auch hier wäre wieder der Frage nach dem Ursprung der Änderungen näher zu treten. Da die Dirigierrolle den Tod bis auf eine Ausnahme stets mit der Zeit vereint auftreten lässt, so sei vorher noch ein flüchtiger Blick auf die Herkunft des Todes geworfen.

Hier liegt die Sache ziemlich einfach. Seine Verwendung als Allegorie war zu Ende des 15. Jahrhunderts schon weit verbreitet. Die Dichtung bemächtigte sich seiner mit besonderer Vorliebe allerdings mehr im Auslande. In den französischen Moralitäten tritt er mehrfach auf, so in der „Charité", in den „Blasphémateurs" und anderen; in England finden wir ihn im geistlichen Drama schon im „ludus Conventriae", wo neben anderen Allegorien auch die Seele auftritt, unter den Moral plays zeigt ihn z. B. das „Castle of Perseverance", dann der „Everyman" und andere; seine allegorische Verwendung war also auch im grösseren Drama durch lange Zeit hin geläufig[1]). In Deutschland finden wir

[1]) z. B. noch im „Dialogue of Death" des William Bulleyn (1564).

ihn, soweit die Dichtkunst in Frage kommt, anfangs nur in den kurzen, spruchartigen Totentänzen. Aber daneben war ja die bildliche Darstellung des Totentanzes ganz bekannt. Das Motiv des Todes lag in der Denkweise der Zeit, der das „Memento mori“ so geläufig war, offen da. Der erste Bearbeiter also, der den Tod ins Drama brachte, mag er nun der Friedberger Einschalter gewesen sein oder ein anderer, führte nur einen schon allgemein verbreiteten Gedanken weiter aus. Ebenso liegt es im Alsfelder Spiele. Immerhin ist es bemerkenswert, dass die Allegorie des Todes erst mit Ausgang des 15. Jahrhunderts auch im grösseren Drama festen Fuss fasste. Ziemlich gleichzeitig mit unseren Passionen erscheint sie in der Jutta des Dietrich Schernberg, dann in des Nikolaus Mercatoris Fastnachtspiel Van dem Dode unde van dem Levende wie im Züricher Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus,[1]) endlich — von anderen zu schweigen — in den deutschen Ausläufern des Everyman bis hin zu Strickers Düdeschem Schlömer (1584) und wohl noch später.

Von dem Gebrauche der Allegorie im allgemeinen ist ja bekannt, wie früh sie schon wucherte. Nicht nur in Drama und Epos, noch mehr in philosophisch-theologischen Traktaten erscheinen immer wieder die Gestalten der Kardinaltugenden und Todsünden, Welt, Jugend, Alter, Ecclesia und Synagoga u. s. w Ebenso bekannt ist es, dass auch die bildende Kunst sich schon in frühester Zeit um die allegorische Gestaltung abstrakter Begriffe bemüht hat, wie sie in gleicher Weise — um nur ein Beispiel zu nennen — noch ganz spät die Bürgerhäuser mit den Darstellungen der Spes, Fides, Caritas u. s. w. schmückte. Nur die Allegorie der Zeit begegnet, soviel mir bekannt ist, höchst vereinzelt, in der Literatur so gut wie in der bildenden Kunst[2]).

Wir finden sie z. B. in den französischen Moralitäten, etwa in der „farce nouvelle à cinq personnages de Métier, Marchandise, le Berger, le Temps, les Gens“, von Petit de Julleville (Les comédies 120) um 1440 angesetzt; ferner in der „farce nouvelle de Marchandise“ (1448), hier mit der Bezeichnung le Temps qui court, desgleichen im Spiel von

[1]) Hieraus wieder entlehnt und, ähnlich wie im Friedberg-Alsfelder Spiel, nachträglich eingeschaltet in die Kolmarer Bearbeitung von Gengenbachs Zehn Altern (1531); s. Gödeke zum Pamph. Geng. S. 594.

[2]) Hängt das vielleicht, wie Prof. Schröder vermutet, damit zusammen, dass Tempus ein Neutrum ist, ähnlich wie in der bildenden Kunst der Italiener der Tod auch weiblich erscheint?

„Chacun, Plusieurs, le Temps qui court, le Monde“ [1]), aber überall hat die Zeit, die ja auch meist durch den Zusatz *qui court* gekennzeichnet wird,[2]) eine ganz beschränkte Bedeutung. Vergleicht man noch dazu die Gestalten des Roger-Bontemps in „Mieux-que-devant“ oder Bontemps in der „Mère-Folie,“ so tritt diese besondere Vorliebe der französischen Dramatiker für eine bestimmte Art von Zeit deutlich hervor: es sind die Zeitläufte, entweder die grämliche Zeit, die nur noch rückwärts geht, oder die ruhige Friedenszeit, und geradezu die Personifikation des ungestörten Volksempfindens. Mit dieser Auffassung hat natürlich die Gestalt der Dirigierrolle nichts zu tun, so glaublich an sich ein Eindringen der französischen Allegorie über Frankfurt wäre.

Eher liesse sich eine Ähnlichkeit mit der Erscheinung des Monde annehmen, die ebenfalls in französischen Moralitäten oft auftritt. Aber daneben kennen wir sie auch aus anderen Literaturen: für England möge nur das Beispiel des „Castle of Perseverance“ hier wiederholt werden, die holländischen Rederijkerkammern brachten sie wie viele andere Allegorien, und der deutschen Literatur selbst war ja die Frau Welt wohlbekannt. Aber während diese Allegorie, um die Vergänglichkeit zu predigen, in erster Linie die Schlechtigkeit und Verderbtheit darzustellen hatte, scheint die Gestalt der Alsfelder Dirigierrolle, weil sie stets mit dem Tode zusammen auftritt und gerade dem Johannes vor seinem Tode mit erscheint, hauptsächlich als Sinnbild der Hinfälligkeit alles Irdischen aufgefasst zu sein, als Vorbote des Todes, als zweiter, sanfterer Tod selbst. Natürlich können wir nur sagen: sie scheint es zu sein.

In der Dichtung wird sich also kaum an ein Vorbild denken lassen. Und die bildende Kunst? Sie stand ja vielfach mit der Dichtung in Wechselwirkung, und gerade für das geistliche Drama haben neuere Untersuchungen [3]) manchen Zusammenhang erschlossen [4]). Aber für die Allegorie

[1]) Auch die Sottie „Les Menus Propos“ trägt auf dem Titel einiger späteren Drucke noch den Zusatz: *Avec le temps qui court;* s. Recueil gén. des sotties publ. par E. Picot (= Soc. des anc. textes franç.), Paris 1902, Bd. 1, S. 71.

[2]) In der erstgenannten Farce trägt die Zeit überdies ein buntscheckiges Kleid.

[3]) Besonders P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttg. 1894.

[4]) Ein solcher liegt wohl auch deutlich im Alsfelder Spiel vor, wenn D den Text durch die kurze Szene *Luna et Stellae alloquuntur Christum passum* erweitert. Wieviel Miniaturen und ältere Tafelbilder stellen nicht diesen Gedanken dar!

der Zeit scheint auch auf diesem Gebiete nirgends ein Anklang vorhanden zu sein. Soweit ich urteilen kann, wurde von allen allegorischen Gestalten die Zeit am seltensten behandelt, in der bildenden Kunst wohl noch seltener als in der Dichtung. Das Zeitrad war freilich sehr verbreitet und beliebt, aber nicht die Zeit als Person gedacht[1]). Auch die deutsche Kunst zu Ausgang des Mittelalters scheint sich des Motivs nicht angenommen zu haben. Dagegen tragen z. B. die ältesten Drucke von Petrarcas Trionfi[2]) vor jedem Triumph einen blattgrossen Holzschnitt, darunter also auch einen Triumph des Todes und einen der Zeit. Hier begegnet schon (wann zuerst, weiss ich nicht) die Auffassung der Zeit als Vergänglichkeit: die meisten Ausgaben zeigen einen geflügelten Greis mit Krücke und Sanduhr, wie er in der späteren Buchillustration ja ewig wiederholt wird. Diese Auffassung deckt sich vielleicht mit der der Dirigierrolle, aber trotzdem haben wir auch hier nicht weiter nach irgend welcher Beeinflussung zu suchen. Mag der Schreiber der Rolle auch durch fremde Eindrücke darauf gekommen sein, es ist dennoch nicht unmöglich, dass er hier ein Gebilde seiner eigenen Phantasie schuf. Seine geistige Veranlagung war wenigstens ausreichend genug, dass ihm auch einmal ein bescheidener Wurf gelingen konnte. Lassen wir ihm also den geringen Ruhm eigener Erfindung.

Zum Schluss seien endlich noch einige Bemerkungen über die Gruppe Friedberg-Alsfelder Spiel gestattet. Wenn sie auch nicht streng zum Gange unserer Untersuchung gehören, so sind sie doch deshalb wohl am Platze, weil sie durch die Alsfelder Dirigierrolle bestätigt werden. Sie betreffen die enge Zusammengehörigkeit der beiden Spiele. Dass das Friedberger dem Alsfelder Spiel nahe verwandt ist, wurde schon von Weigand und anderen nach ihm hervor-

[1]) Das Zeitrad nicht nur im abendländischen Europa, sondern z. B. auch im Malerbuch vom Berge Athos, s. Didron, Manuel d'iconogr. chrét., Paris 1845. — Die Zeit als Person kam hauptsächlich in der Gestalt des zweiköpfigen Janus vor, der sich das ganze Mittelalter hindurch erhielt, z. B. an den Kathedralen von Amiens, Chartres, Strassburg, der Abteikirche von St. Denis. Auch dreiköpfig erscheint er. Vgl. Didron, Histoire de Dieu (Iconogr. chrét.), Paris 1843, S. 545 ff. Didron selbst sah in Thessalien auch einen Jüngling als Zeit dargestellt, mehr Genius des Lebens als des Todes, s. Manuel, S. 412. — Ältere Handschriften, sonst so reich an allegorischen Miniaturen, scheinen die Zeit nicht zu kennen. Einziges mir bekanntes Beispiel (aus Clm. 14271) bei G. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 172. — Vgl. auch S. 107, A. 1.

[2]) Es sind vorwiegend venezianische; mir zugänglich sind solche von 1492, 1503, 1508, 1513 und mehrere noch jüngere.

gehoben, aber es scheint mir nicht genug betont worden zu sein. Wirth (Die Oster- und Passionsspiele, Halle 1889, S. 326) bringt zwar eine kurze Zusammenstellung der Auftritte, die im Friedberger Spiel enthalten waren, aber sie ist oberflächlich und ungenau. So bedauerlich es ist, dass Weigand damals (1849; Zs. 7,545 ff.) nur einen Wortauszug aus der inzwischen verschollenen Friedberger Dirigierrolle lieferte, so ist doch der Verlust der Handschrift nicht so schmerzlich wie es scheint. Denn aus den Belegen, die er mitteilt, lässt sich das Spiel im Gerippe fast vollständig wiederherstellen. Nur muss man auch die kleinsten Zitate Weigands verwerten und sie geradezu in ein Heft mit der nötigen Zahl von Blättern eintragen. Dann ergibt sich, dass das Friedberger Spiel nicht nur die von Wirth bloss vermuteten Szenen enthält, sondern auch noch die Heilung des filius reguli, den Verrat des Judas, den Gang nach Golgatha, die Grablegung, die Auferstehung und die Höllenfahrt[1]). Dann ergibt sich ferner aus der Verteilung der Zitate auf die verschiedenen Blätter, dass das Friedberger Spiel sich fast vollständig mit dem Alsfelder deckt. Dazu erinnere man sich der Notiz auf dem Vorsatzblatte der Alsfelder Spielhandschrift: *S. Franciſcus confeſſor domini.* Schon Grein hat bemerkt, dass in Alsfeld kein Franziskanerkloster war, wohl aber in Friedberg; aber er erwähnt diese Tatsache mehr beiläufig. Und Froning scheint überhaupt Entstehung der Spielhandschrift in Alsfeld vorauszusetzen. Nun hat aber unsere Dirigierrolle bewiesen, dass wiederholt von Frankfurt her ein Nachschub kam, und die Linie Frankfurt-Friedberg führte ja weiter nach Alsfeld. Dadurch wird der Weg Frankfurt-Friedberg-Alsfeld noch schärfer beleuchtet als bisher. Ich möchte deshalb ver-

[1]) Es wären also bei Wirth die Nummern 24, 33, 46, 48, 50. 51. Dass sie tatsächlich im Friedberger Spiel enthalten waren, zeigen folgende Belege: für Nr. 24: Zs. 7,554 *voryen* = Alsf. 2065 *angehen* (das sich nach Frankf. Dir. 117 *verichin* und Frankf. P. 1379 *veriheen* von selbst berichtigt); für Nr. 46: Zs. 555 *Nu horit Maria* u. s. w. = Alsf. 5320, Zs. 554 *boſiß* = Alsf. 5368; für Nr. 48: Zs. .554 *clagiſt* und *hundirt* = Alsf. 6523, Zs. 554 *hulfe* = Alsf. 6617, Zs 551 *Maria wir woln* u. s. w. = Alsf. 6699, Zs. 551 *Beyß willekome* u. s. w. = Alsf. 6703; für Nr. 50: Zs. 555 *Ertbebunge* u. s. w. = Alsf. 7065; für Nr. 51: Zs. 555 *libir herre ſo here* = Alsf. 7161. Dass ferner der Verrat des Judas (Nr. 33) im Friedb. Spiele enthalten war, zeigt der Wortlaut Zs. 548: nur „das Mäkeln an jeder einzelnen Münze" fehlte, aber der ganze Handel selbst war wohl da, wie überhaupt in diesen wichtigen Auftritten Friedb. und Alsf. denselben Zusammenhang haben. — Dagegen waren die Auftritte Wirth Nr. 12—14 nicht im Friedb. Spiel vorhanden. Dass Weigand (547) sie nicht als fehlend nennt, liegt an seiner summarischen Aufzählung; wichtig ist seine eigene Bemerkung „Alsf. hs. bl. 4^b—20^a", d. h. die Verse 133—1769 (1789) fehlten überhaupt im Friedb. Spiel.

muten, dass die Alsfelder Spielhandschrift ursprünglich in Friedberg lag, dass sie dort vielleicht schon zur Aufführung diente und aus einem Spiele floss, zu dem die Friedberger Rolle das Regiebuch gebildet haben mag. Sie braucht nicht gerade dem Kloster gehört zu haben — wiewohl das durch die *Contz monnich, Enders monnich, Peter monnich* der Friedberger Rolle wahrscheinlich ist —; auch wenn sie im Besitze einer Bruderschaft war, so scheint mir das wieder eher für Friedberg zu passen als für Alsfeld, denn eine Bruderschaft musste ja einer Kirche unterstellt sein, und da liegt es wieder nahe, an die Kirche des Friedberger Franziskanerklosters zu denken. Bei alledem bleibt natürlich die Tatsache unberührt, dass erst in Alsfeld die lange Beschäftigung mit dem Spiele stattfand, von der wir wissen; in Alsfeld wirkten die Schreiber B und C zusammen an seiner Pflege und Ausgestaltung, und nur in Alsfeld wird unsere Dirigierrolle entstanden sein.

Anhang.

Berichtigungen zu Fronings Ausgabe.

Weniger um die im ganzen sorgfältige Ausgabe Fronings zu verbessern, als die im Verlaufe der Untersuchung gebrauchten und von Froning abweichenden Zitate zu stützen, seien die folgenden Berichtigungen mitgeteilt. Bemerkt sei, dass allein die Schlagverse und Bühnenanweisungen nachgeprüft wurden, nur in Ausnahmefällen auch ganze Reden. Die wichtigeren Berichtigungen, die auf gröberen Lese- oder Auflösungsfehlern Fronings beruhen und eine Eintragung in die gedruckten Ausgaben lohnen dürften, sind durch Sperrdruck hervorgehoben. Es ist zu lesen:

Vers 63 *hie*, 140 *ryngelyn*, 163 *Luciper*, 214 *myn*, 247 *und der* (trotz Fronings Bemerkung S. 861), 248 *dynen*, 373 *ſye*, vor 406 *Scherbranth*, 406 *Schorbrant*, 438 *ſwaitze* (*ſwattze?*), 447 *Raffenzcane*, 455 *dynſt*, 461 *thufel*, vor 491 *complet rigmum dicit*, vor 616 *vadit*, vor 620 *horribile*, nach 697 *ad in Infernum*, 748 *ſiccze*, vor 852 *etc.* statt *et dicit*, vor 980 *Mater* statt *Mulier*, vor 1004 *reſpondit*, 1102 *leyt*, vor 1116 *eos*, 1122 *biſs*, nach 1151 *reſpondit*, vor 1170 *temptabis*, 1206 *gern*, 1222 *von*, vor 1225 *Symonem, etc.* ist zu streichen, vor 1231 *Symon*, 1253 *vornemmet*, 1379 *hie*, 1427 *blynden*, nach 1522 *Rabi*, *interim* statt *iterum*, 1714 *thorechtiges*, vor 1790 *vigellare*, 2073 *dir*, 2119 *ganck*, vor 2133 *non eſt uſque ad mortem et dicit*, vor 2235 *interim* statt *iterum*, nach 2244 *dicet*, nach 2250 *reſurectio*, 2279 *ſteyn*, vor 2291 *Hys*, 2301 *von* (so wegen 1222; Hs.: *vō*), 2333 *alle*, vor 2425 wird das 7ᶜʲˢ der Hs. doch wohl *et ſic de aliis* zu lesen sein, wenn es uns auch keinen guten Sinn gibt; die Abkürzung war geläufig, ausser Walther (bei Grein liegt nur ein Lesefehler vor: *53,24* statt *51,24*, verursacht durch die Schrift der Waltherschen Kupfertafeln)

bringt sie auch Wattenbach, Anl.[4] S. 84; 2461 *ich uch ſagen*, nach 2511 *Iheroſolimis, — appropinquaret etc.*, vor 2650 *domino etc.*, 2670 *diſſem*, 2717 *Neyn*, nach 2760 *ad pedes*, vor 2876 das zweite *et* zu streichen, vor 2910 *prime*, nach 3077 *illis* statt *diſcipulis*, 3078 *liebe*, 3084 *e das geſche*, vor 3111 *dicit* zu streichen, 3206 *ſes-zehen*, 3217 *nyt beſchyſſen*, vor 3221 *Cayphas*, vor 3238 *Lendykeil*, 3286 *dir*, vor 3320 *Symon*, nach 3335 *orando*, 3336 *Hymmelſcher*, vor 3356 *eamus* statt *omnes*, vor 3362 *et dicit ad eos*, vor 3384 *Rabi*, vor 3400 *inponit Malcho*, 3400 *fechten ſyn*, nach 3425 *Joſelyn*, nach 3445 *conſilium etc.*, nach 3617 *Iudeorum*, vor 3714 *adverſum*, vor 3728 *Pylati*, 3731 *wirdt*, 3773 *immer*, vor 3778 *Pylatus*, nach 3795 *dicant*, 3807 *ane gethayn*, 3817 *hant*, vor 3820 und 3824 *Pylatus*, 3824 *ir*, 3838 *ſijhet*, 3841 *ſelbeſt*, 3842 *Pilatus*, 3861 *erzceyget*, 3869 *chriſt*, 3876 *dyr nicht*, 3890 *hayn*, 3894 *zcwelff*, 3895 *gehayn*, 3915 *dyr*, vor 3922 *Lendenkyll*, 3924 *danck*, vor 3926 *accipiunt*, vor 3930 *tenentis*, 3933 *zcwelffen*, 3941 *erzceyget*, 3942 *neyn*, 3944 *zcwar*, 3959 *ſie*, 3963 *wel*, 3964 *zcwelff*, 3977 *gneigkt*, 3981 *Pylate*, vor 4150 *Snoppenkyll*, vor 4202 *Barraban*, — *Rupin*, 4202 *redde*, nach 4255 *Gumprecht: Ir geſellen* (vgl. S. 9 Anm. 2), vor 4304 *imprimunt*, vor 4576 u. 4592 *Sinagoga*, nach 5263 *(keudes* s. S. 28 Anm. 1), *ſecunde*, 5272 *ſehet en an*, nach 5519 *Jhesus* statt *Johannes*, 5638 *bereide*, vor 5662 *Beldebyn*, vor 5830 *Johannen*, vor 6042 *des ich gehe etc.*, 6054 *clage*, 6118 *meinſter*, 6191 *prufeſt*; die Hs. gibt die erste Silbe durch das bekannte, für *pro* übliche Zeichen wieder, das aber (ähnlich dem zweiten bekannten Zeichen für *par per por*) auch für *pru* gesetzt werden kann, und tatsächlich haben auch alle anderen Belege im Texte den Anlaut *pru-*; *pruben* begegnet ferner in anderen Denkmälern, z. B. Friedb. Dir. *prubiſt* (Zs. *7,553*); auch Urkdb. d. Deutschordensballei Hessen hg. v. Wyss *3,232;* Friedb. Urkdb. *1,538;* vor 6254 *Sicio*, vor 6268 *Conſumatum*, vor 6286 *Luciper dicit*, 6329 *mytlyden*, 6332 *ober euch* (trotz Froning S. 863), nach 6395 *recedit*, 6396 *ſper hie alſo*, nach 6478 *Inmediate*, 6493 *unde*, 6517 *ir hern*, 6629 *hymmelſcher*, 6630 *mir*, nach 6630 *Et ſic veniunt*, nach 6636 *Et* zu streichen, 6652 *unt*, vor 6699 *Nicodemus*, vor 6839 *diſputacio*, — *accedunt Pilatum*, vor 7027 *dei* statt *domini*, vor 7029 *avertis* statt *averteris*, vor 7125 *Quis eſt iſte rex glorie? Cum ſtrepitu Luciper dicit*, vor 7131 u. 35 *[et]* zu streichen, 7267 *ir*, vor 7287 *vos etc.*, 7299 ein *der* zu streichen, 7417 *dichs*, 7490, 92, 94, 7506 *hee* statt *hie*, 7501 *Myſſen*, 7509 *arzthye*, 7511 *zcu*, nach 7525 *Deinde cantant*, nach 7535 *ungentum*,

7546 *ir*, 7559 *ift dyr*, nach 7631 *appariciones*, — *in domino; Rectos [decet collaudatio]*, vgl. S. 24 Anm. 1; 7636 *zu*, 7642 *Woluff* (trotz Froning S. 864), vor 7652 *Solome*, 7699 *mir*, 7712—13 *hoit* statt *hat*, 7752 *fryft*, 7791 *mynem*, 7804 *dyffer*, vor 7850 *relinquam*, 7874 *unde*, 7925 *wonder*, 7934 *geen*, 7961 *mit des geiftes* (*e* in *des* durchstrichen?), 7964 *Enzcynne*, 7976 *dyr*, 7997 *ane*, 8024 *goittes*, 8027 *chriften* —; ferner noch S. 858 *Sreddel;* 860 *Synagoga;* S. 864, 7904 hat die Hs. *fith ire zwo famen;* nach 831 Hs. *h*ᵒ (= *hoc*) statt *hyc*, 2424 statt 2224.

Lebensabriss.

Ich, Hans Eduard Legband, bin am 25. Januar 1878 in Braunschweig geboren als Sohn des Kaufmanns Johannes Legband und seiner Ehefrau Anna geb. Krantz. Michaelis 1897 bestand ich am Herzoglichen Neuen Gymnasium meiner Vaterstadt die Reifeprüfung, diente zunächst im 4. Garde-Regiment zu Fuss in Berlin, studierte dann noch ein Semester in Berlin, darauf vier Semester in München und seit Ostern 1901 in Göttingen Deutsch, Geschichte, Philosophie und Bibliothekshilfswissenschaften und hörte ausserdem Vorlesungen über Paläographie, Erdkunde und Kunstgeschichte. Gehört oder an Übungen teilgenommen habe ich bei den Herren Delbrück, Geiger, Koser, Lasson, Paulsen, Rödiger, E. Schmidt, Weinhold, v. Wilamowitz-Möllendorf in Berlin; Döberl, Friedrich, Heigel, Lipps, Muncker, Oberhummer, Paul, Preuss, Schick, Simonsfeld, Traube, Wörner in München; Baumann, Dziatzko, Heyne, M. Lehmann, Meissner, W. Meyer, G. E. Müller, Pietschmann, Rhumbler, Roethe, Schröder, Vischer in Göttingen.

Abgesehen von den beiden militärischen Übungen unterbrach ich meine Studien noch Michaelis 1901, um auf ein Jahr nach Italien zu gehen und dort mit einem Oberlehrer vom Barnabitenkollegium in Lodi (Provinz Mailand) Deutsch zu treiben, zugleich auch selbst Kenntnisse in italienischer Sprache und Kunstgeschichte zu sammeln.

Seit meiner Rückkehr verwandte Karl Dziatzko mich als Amanuensis in zwei Stunden wöchentlich zu verschiedenen

bibliothekarischen Arbeiten an der Göttinger Universitäts-Bibliothek und verschaffte mir dafür mancherlei Förderung und Erleichterung in meinen Studien. Leider kann ich ihm meinen Dank nur ins Grab nachrufen.

Für die Anregung zu vorliegender Arbeit und für Ratschläge während der Ausarbeitung bin ich insbesondere Herrn Prof. Edw. Schröder zu grösstem Dank verpflichtet.

Eine kleine Arbeit von mir, „Neue Bruchstücke des oberdeutschen Servatius“, erschien in der Zeitschr. f. deutsches Altertum, Bd. 46, S. 305 ff.
